



গীতসুত্রসার



কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়



গীতসুত্রসার

প্রথম ভাগ

[সংগীতের প্রকৃত উৎপত্তি এবং ষাটতীয় মূলসুত্র ও
সাধনোপদেশ সম্বলিত কণ্ঠে গান শিক্ষার সহজ উপায়]

কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়

‘সঙ্গীত শিক্ষা’, ‘সেতার শিক্ষা’ এবং
‘হাবমনিয়ম শিক্ষা’ প্রভৃতির গ্রন্থকার ।



এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোম্পানী প্রাইভেট লিমিটেড

২, বঙ্কিম চ্যাটার্জী স্ট্রীট, কলিকাতা-১২

GEETASUTRA SAR

By Krishnadhan Bandyopadhyaya

প্রকাশক :

নিভা মুখোপাধ্যায়

ম্যানেজিং ডিরেক্টর

এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাঃ লিঃ

২, বঙ্কিম চ্যাটার্জী স্ট্রিট

কলিকাতা-১২

সরকার-প্রদত্ত কাগজে মুদ্রিত

চতুর্থ সংস্করণ, পৌষ ১৩৬২

মূল্য ২০.০০ (দুড়ি টাকা) মাত্র

প্রচ্ছদ :

তিলক বন্দ্যোপাধ্যায়

ব্রক :

স্ট্যাণ্ডার্ড কটো এনগ্রেভিং কোম্পানী

মুদ্রাকর :

ব্রহ্মধনাথ পান

নবীন সরস্বতী প্রেস

১৭, ভীর ঘোষ লেন

কলিকাতা-৬

চতুর্থ সংস্করণের প্রকাশকের নিবেদন

উনবিংশ শতাব্দীর সুপ্রসিদ্ধ সঙ্গীততাত্ত্বিক কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় রচিত ‘গীতসুত্র সার’ গ্রন্থের প্রথম ভাগের নূতন সংস্করণ প্রকাশিত হলো। ভারতীয় সঙ্গীত জ্ঞানের অমূল্য ভাণ্ডার স্বরূপ এই গ্রন্থ প্রথম প্রকাশিত হয় ১৮৮৫ সালে। তারপর গ্রন্থখানির আরও দুটি সংস্করণ হয়। তৃতীয় সংস্করণ প্রকাশিত হয় ১৯৩৪ সালে। তারপর এই সুদীর্ঘ চার দশকেরও বেশী কাল ধরে বইখানি অমূল্য অবস্থায় ছিল এবং পুরনো ছাপা বইয়ের কপিও পাওয়া বাচ্ছিল না। অথচ সঙ্গীত জ্ঞানী ও সঙ্গীত জিজ্ঞাসু মহলে বইখানার চাহিদার অন্ত ছিল না। শুধু বাংলায় নয়, বাংলার বাইরের বিভিন্ন প্রান্তের সঙ্গীততত্ত্বাশ্বেষী মাহুষ, এমন কি ভারতের বহির্ভাগস্থ ভারতের রাগসঙ্গীত বিষয়ে কোতুলী গবেষকেরা এই অসামান্য গ্রন্থখানির পুনর্মুদ্রণের প্রয়োজন অস্বাভাবিক করে আসছিলেন।

দুঃখ্য এই গ্রন্থখানির ব্যাপক চাহিদার কথা স্মরণ করে এবং ভারতীয় রাগ সঙ্গীতের বিস্তৃত ও বহুমুখী আলোচনা সম্বলিত অজস্র তথ্য ও তত্ত্বের আকর এমন একখানা তাৎপৰ্যপূর্ণ গ্রন্থের পুনরপি প্রচার হওয়া বাঞ্ছনীয় মনে করে আমরা বহু আয়াসে পুরাতন গ্রন্থের কপি সংগ্রহ করে গ্রন্থখানার নূতন মুদ্রণ প্রকাশ করলাম। এ যে আমাদের পক্ষে কতখানি কষ্টসাধ্য কাজ ছিল, গ্রন্থের অভ্যন্তরে এক-নজর চোখ বুললেই তা সহজে প্রতীয়মান হতে পারে। প্রথমতঃ আমাদের দেশে ইউরোপীয় রেখা-স্বরলিপি পদ্ধতির এখনও সুপ্রচলন হয়নি, অনেক প্রেসেই এই স্বরলিপির চিহ্নাদি অলভ্য। দ্বিতীয়তঃ স্থানে স্থানে পাঠের মধ্যেই এই জাতীয় চিহ্নের অন্তর্নিবেশ ঘটায় মুদ্রণ-কার্য আরও বেশী বিঘ্নসঙ্কুল হয়েছে। মুদ্রণের এই অসুবিধা দূরীকরণের উপায় হিসাবে কোথাও কোথাও গোটা পৃষ্ঠা ব্লক করে নেওয়া ছাড়া গত্যন্তর ছিল না। প্রেক্ষিয়াটি আয়াসসাধ্য এবং ব্যয়সাধ্য দুই-ই কিন্তু গ্রন্থটিকে পাঠক সমাজের সামনে সুমুদ্রিত ও নির্ভরযোগ্য রূপে পরিবেশন করবার তাগিদে আমাদের এই ঝুঁকি নিতে হয়েছে। এখন বইখানি স্বাদের জন্ত উদ্ভিষ্ট তাঁদের মনোমত হলেই এই পরিশ্রম ও ব্যয় বহন সার্থক।

এত এত প্রাচীন সঙ্গীত গ্রন্থ থাকতে ‘গীতসুত্র সার’ বইখানা প্রকাশের উপরেই কেন আমরা বিশেষ গুরুত্ব আরোপ করেছি সে সম্বন্ধে দু’একটি কথা বলা প্রয়োজন। এই গ্রন্থের প্রণেতা কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় একজন অসাধারণ সাহসী,

মৌলিক চিন্তা সমৃদ্ধ সঙ্গীতভাবুক ছিলেন। তাঁর চিন্তার বৈপ্লবিকতা ও অগ্রসরতা আজও আমাদের বিশ্বয় উৎপাদন করে। তিনি বহু বিষয়ের জ্ঞানের অতীত ছিলেন, তবে বিশেষভাবে ভারতীয় ও ইউরোপীয় সঙ্গীত চর্চায় তাঁর একান্ত মনোযোগ ও প্রবৃত্তি স্তম্ভ হয়েছিল। সঙ্গীতের ঔপন্যাসিক ও প্রায়োগিক উভয়বিধ চর্চায় জীবন অতিবাহিত করেছিলেন তিনি। প্রাচীন ও মধ্যযুগের সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থগুলির সঙ্গে তাঁর নিবিড় পরিচয় ছিল কিন্তু পুরাতন বলেই পুরাতনকে মান্য করার নিষিদ্ধ প্রবণতা তাঁর ছিল না। গীতমঞ্জরী সার বইয়ের বক্তব্য পূর্ণাঙ্গ অধ্যয়ন করলেই দেখা যাবে সংস্কৃত গ্রন্থগুলির ভুলভ্রান্তি প্রদর্শনে তিনি এতটুকু দ্বিধা করেননি এবং আধুনিক বৈজ্ঞানিক যুক্তিবাদের নিকটে প্রাচীন গ্রন্থাদির যে সকল মতামত ও বক্তব্য তাঁর নিকট গ্রহণীয় বলে মনে হয়েছে, কেবলমাত্র সেগুলিকেই তিনি গ্রহণ বলে প্রচার করেছেন। নতুন মতামত প্রতিষ্ঠার ক্ষেত্রেও তিনি সর্বাত্মক আপনাকে যুক্তির দ্বারা চালিত করেছেন, গতানুগতিক সংস্কারের কিংবা গড়ল লোক-প্রতির কাছে কোথাও বশতা স্বীকার করেননি।

ভারতীয় সঙ্গীতভাবনার ক্ষেত্রে কৃষ্ণধন যে কত বড় বিপ্লবী ছিলেন তার প্রমাণ স্বরূপে এই বলাই যথেষ্ট যে, আজ থেকে একশত বছরেরও আগে থেকেই তিনি ভারতীয় সঙ্গীতকে স্বরলিপিত করার প্রয়োজনের উপর বিশেষ গুরুত্ব আরোপ করেছিলেন এবং এই ক্ষেত্রে পাশ্চাত্য রেখাঙ্কন-স্বরলিপি প্রণালীর শ্রেষ্ঠ অকুণ্ঠ প্রচার করেছিলেন। শুধু প্রচারেই ক্ষান্ত হননি, নিজে হাতে-কলমে সেই ঘোষণাকে কার্যে রূপান্তরিত করেছিলেন। একবার নিদর্শনের জন্য বেশী দূরে যাবার দরকার নেই, এই গ্রন্থের স্বরলিপিগুলিই তার সাক্ষ্য। গ্রন্থের দ্বিতীয় ভাগের গান সমূহ এবং তাঁর 'সেতার শিক্ষা' বইয়ের সমস্ত গৎ তিনি এই পদ্ধতিতেই পরিশুদ্ধ করেছিলেন। তাঁর আর একটি বৈপ্লবিক ঘোষণা হলো, গুস্তাদী ঘরানা সঙ্গীতের সংকীর্ণচিত্ততা থেকে ভারতীয় সঙ্গীতের মুক্তি ঘটলে তাকে আধুনিক স্বজনশীল ধারার সঙ্গে সংযুক্ত করতে হবে। রাগ সঙ্গীতের প্রগতি জানী হয়েও তিনি আধুনিক সঙ্গীত-রীতির একজন সবিশেষ অগ্রদূত ছিলেন। সঙ্গীতে নব নব সৃষ্টির বিকাশের পক্ষপাতী ছিলেন। এমনকি তাঁর এই অভিমত ছিল যে, আগামী দিনের ভারতীয় কণ্ঠ সঙ্গীতকে শুদ্ধমাত্র একক (সোলো) সঙ্গীতের কাঠামোতেই সীমাবদ্ধ রাখলে চলবে না, তাকে নাট্য-সঙ্গীতের (ড্রামাটিক মিউজিক) অভিমুখে সঞ্চালিত করতে হবে। এক্ষেত্রে প্রাচীন ভারতীয় বৃন্দগান, আধুনিক কোরাস এবং পাশ্চাত্য অপেরা সঙ্গীত নতুন

পরীক্ষা-নিরীক্ষার ভিত্তি হতে পারে। বর সঙ্গীতের জ্ঞান কণ্ঠ সঙ্গীতেও বোধরীতি প্রবর্তিত হওয়া উচিত বলে তিনি মনে করতেন।

কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়ের 'গীতশূদ্ধ সার' বইয়ের অপরিমিত মূল্যবত্তা ধারণা গ্রহণ পাঠেই সম্যক উপলব্ধ হবে, তবে পাঠকদের জ্ঞাতার্থে এই অর্থপূর্ণ সংবাদটি পরিবেশন করা প্রয়োজন যে, শুদ্ধমাত্র এই গ্রন্থখানি মূল পড়বার আগ্রহাতিশয্যবশতঃই ভারত-বিশ্রুত মহারাষ্ট্রীয় সঙ্গীতকোবিদ স্বর্গত পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডেজী বাংলা ভাষা শিক্ষা করেছিলেন।

বইয়ের বানান রীতি সম্পর্কে দুই-একটি কথা। মূল গ্রন্থে গ্রন্থকার যে-বানান অবলম্বন করেছেন এই গ্রন্থেও ছবছ সেই বানান অনুসরণ করা হয়েছে। আজকের বানানের সঙ্গে সে বানানের সঙ্গতি নেই বলে তাকে অগ্রাহ্য করা হয়নি। এমনকি কমা, সেমিকোলন, ইত্যাদি যতি চিহ্নের বেলায়ও মূলকে যথাসম্ভব অবিকৃত রাখা হয়েছে।

পরিশেষে কৃতজ্ঞতা স্বীকারের পালা। এই গ্রন্থের পাণ্ডুলিপি সংগ্রহকরণে ওস্তাদ আলাউদ্দীন খাঁ সাহেবের শিষ্ঠ সুপরিচিত সঙ্গীতবেত্তা অধ্যাপক শ্রীযুক্ত নীহারবিন্দু চৌধুরী মহাশয় আমাদের যথেষ্ট সাহায্য করেছেন। অল্পগ্রহপূর্বক তিনি এই গ্রন্থের একটি নতিবিশ্লুত হৃদয় ভূমিকাও লিখে দিয়েছেন। ভূমিকার শুধু যে কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়ের সঙ্গীতিক কৃতিত্বেরই পরিমাপন করা হয়েছে তাই নয়, তাঁর জীবনীর তথ্যাবলীও যতদূর সম্ভব চয়ন করে গ্রথিত করে দেওয়া হয়েছে। কাজেই ভূমিকাটি একাধারে মূল্যায়ন ও জীবন কথা দুইয়েরই কাজ করবে। নীহারবিন্দুবাবুর এই মূল্যবান সহযোগিতার জন্য আমরা তাঁকে আমাদের আন্তরিক কৃতজ্ঞতা জানাই।

এই গ্রন্থের প্রথম থেকে শেষ পর্যন্ত সম্পাদনা, মুদ্রণ ও সংশ্লিষ্ট অন্যান্য করণীয়াদির দায়িত্ব বহন করেছেন প্রবীণ সাহিত্য ও সঙ্গীত সমালোচক শ্রীযুক্ত নারায়ণ চৌধুরী মহাশয়। তাঁকেও আমাদের আন্তরিক কৃতজ্ঞতা জানাচ্ছি।

আমাদের প্রকাশন সংস্থার প্রতিনিধি রূপে শ্রীযুক্ত বিপুল চট্টোপাধ্যায় এই গ্রন্থের প্রকাশের সঙ্গে আগাগোড়া সংশ্লিষ্ট ছিলেন ও বইটির পরিচ্ছন্ন পরিবেশনার জন্য অশেষ ক্লেশ স্বীকার করেছেন। বস্তুতঃ তাঁর আগ্রহের জন্যই এই গ্রন্থ বহু বাধা-বিঘ্ন অতিক্রম কবে শেষ পর্যন্ত প্রকাশিত হতে পারলো। শ্রীচট্টোপাধ্যায় আমাদের ঘরের লোক, তাঁকে আর আনুষ্ঠানিক ধন্যবাদ জানাবার প্রয়োজন আছে বলে মনে করি না।

গ্রন্থখানির মুদ্রণের জন্য নবীন সরস্বতী প্রেসের পরিচালক ও কর্মীবৃন্দও প্রকৃত আদ্যাস ও বস্তু নিয়েছেন। এই উপলক্ষ্যে তাঁদেরও সমুদ্ব ধন্যবাদ প্রাপ্য।

প্রথম বারের বিজ্ঞাপন ।*

কর্তৃ গীতচর্চার বিস্তৃতি ও উৎকর্ষ বিধানার্থ এই পুস্তক প্রণীত ও প্রকাশিত হইল । ভারতবর্ষের যন্ত্রসজ্জীত অপেক্ষা কর্তৃসজ্জীত উৎকৃষ্টতর ; বিশেষতঃ কালাবতী—ওস্তাদী—গান উন্নতির উচ্চতর শিখবে আরোহণ করিয়াছে । সেই গান বাহাতে সহজে ও বিশ্বকরূপে শিক্ষা করা যায়, এবং তাহার মধ্যে যে সকল অসঙ্গতি ও কুব্যবহার প্রবেশ জন্ম, তাহা সাধারণের প্রিয় হইতে পারে নাই, তাহা সংশোধনান্তর, বাহাতে উহাকে শিক্ষিত ও মার্জিত রুচির অমুমোদনীয় ও গ্রহণযোগ্য করা যায়, তাহার উপযোগী উপদেশ সকল এই পুস্তকে প্রকটিত হইয়াছে । সজ্জীত অনেক বিজ্ঞাপেক্ষা কঠিনতর । সাধারণতঃ, গান করা এক পক্ষে অতি সহজ বিজ্ঞা বলিয়া মনে হয় ; কেননা, কি বালক কি বৃদ্ধ, কি পণ্ডিত কি মূর্খ, সকলেই বিনা শিক্ষাতেও গান করিয়া থাকে, কিন্তু একটু অন্তর্নিবিষ্ট হইয়া দেখিলে জানা যায় যে, গান বিজ্ঞা যন্ত্রাদি বাদনাপেক্ষা দুর্কৃহতর । সেই বিজ্ঞা সহজ করাই এই গ্রন্থেব উদ্দেশ্য । এই উপলক্ষে ইহাতে সজ্জীতের সমস্ত জ্ঞাতব্য বিষয়, বৈজ্ঞানিক প্রণালীতে, অতি বিস্তারিত রূপে বর্ণিত হইয়াছে ; স্থূল কথায় সজ্জীত বিজ্ঞার প্রকৃত ব্যাকরণ এই প্রথম প্রকাশিত হইল । অতএব ব্যাকরণের নিয়মে সজ্জীতের যাবতীয় মূলমন্ত্র ইহাতে লিপিবদ্ধ ও উদাহৃত হইয়াছে ।

সজ্জীতের বিশুদ্ধ উপপত্তি (*theory*) জ্ঞানাভাবে শিক্ষা করা, কিম্বা শিক্ষা দেওয়া, কিছুই সহজ হয় না ; সেই জন্ম হ্রস্ব, মাত্রা, তাল, প্রভৃতি সজ্জীতের ব্যবহার্য্য তাবৎ বিষয়ের প্রস্তুত উপপত্তি ইহাতে অতি সরল ভাবে ব্যাখ্যাত হইয়াছে । সজ্জীতের বিশুদ্ধ উপপত্তি-বিষয়ক পুস্তক এ পর্য্যন্ত বাঙ্গালা ভাষায় প্রকাশিত হয় নাই ; দুই এক খানি পুস্তকে যে উপপত্তিকংশ প্রকটনের চেষ্টা হইয়াছে দেখা যায়, তাহা প্রায় সমুদ্রয় ভ্রম-লব্ধ । তদ্বারা সাধারণের উপকার না হইয়া, বরং অপকার হইবার সম্ভাবনা, কেন না অশিক্ষা অপেক্ষা ভুল শিক্ষা যে অনিষ্টের কারণ তাহা কেহ অস্বীকার করিতে পারেন না । ঐ সকল ভ্রান্ত মত সবিস্তার সমালোচন সহকারে উপপত্তি বিষয়ক বিশুদ্ধ, বিজ্ঞানানুমোদিত যে মন্ত, তাহা এই পুস্তকে মীমাংসিত হইয়াছে । আধুনিক কালে রাগ রাগিণী সম্বন্ধে যে মত সর্ব্ববাদী সম্মত, তাহার মীমাংসা সহকারে, রাগাদির সমুদ্রয় রহস্য ও জ্ঞাতব্য কথা যথা স্থানে বর্ণিত হইয়াছে । এই রূপে এই পুস্তক দ্বারা কেবলই

* বাহারী সজ্জীত পুস্তক পাঠ করা বিড়ম্বনা মনে করিবেন তাঁহারা এই বিজ্ঞাপন পাঠে পুস্তকের অবস্থা স্পষ্টরূপে জ্ঞাত হইতে পারিবেন ; তজ্জন্মই ইহা বিবৃতিরূপে লিখিত হইল ।

যে গান শিক্ষার্থীর উপকার হইবে তাহা নহে, ইহা কঠ ও বজ্র, সর্ব প্রকার সঙ্গীত শিক্ষার্থীর কাজে লাগিবে ; এবং উহা শিক্ষক ও ছাত্র, উভয়েরই ব্যবহার যোগ্য হইবে ।

এই পুস্তকের শেষে যে বর্ণামুকমিক নির্ঘণ্ট সন্নিবেশিত হইয়াছে, তদ্বারা, সঙ্গীতের ব্যবহার্য্য বাবতীয় আবশ্যকীয় বিষয়ের ব্যাখ্যা পুস্তকের যে যে স্থানে আছে, তাহা মুহূর্তের মধ্যে পাওয়া বাইবে । আমার পূর্ব-প্রণীত সংগীত পুস্তক সকলে যে যে বিষয়ে মত-ভ্রম ছিল, তৎসমুদয় এই পুস্তকে সংশোধিত হইয়া প্রকটিত হইয়াছে ।

কেহ কেহ প্রাচীন সংস্কৃত গ্রন্থাদির নাম করিয়া, সঙ্গীতের ঔপপত্তিক ভ্রান্তি সকল প্রচলিত করিতে চেষ্টা করেন ; সেই জন্ত, সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থসমূহে সঙ্গীত শাস্ত্র কি প্রকার বর্ণিত আছে, তাহা সাধারণের অবগতি জন্ত বিবিধ সংস্কৃত সঙ্গীত-গ্রন্থ হইতে সংগ্রহ করিয়া, স্বরাধ্যায়, রাগাধ্যায়, ও তালাধ্যায়, ১২শ পরিচ্ছেদে, সঙ্ক্ষেপে ব্যাখ্যাত হইয়াছে । সেই হেতু ঐ পরিচ্ছেদটা অত্যন্ত পরিচ্ছেদাপেক্ষা কিছু দীর্ঘ হইয়াছে । এখানে আমার স্বীকার করা উচিত যে, রাজা সার শৌরীজ্জমোহন ঠাকুর মহোদয় কর্তৃক প্রকাশিত সংস্কৃত “সঙ্গীতদর্পণ”, ও সংস্কৃত “সঙ্গীতসারসংগ্রহ”, এবং বাবু সারদাপ্রসাদ ঘোষ ও পণ্ডিত কালীবর বেদান্তবাগীশ মহাশয়দ্বয়ের প্রকাশিত সংস্কৃত “সঙ্গীত-রত্নাকর” ও “সঙ্গীত-পারিজাত”, এই সকল প্রাচীন গ্রন্থের অনেক শ্লোক এই পুস্তকে উদ্ধৃত হইয়াছে । এই শেবোক্ত স্থপণ্ডিত ব্যক্তিবর্ষ সঙ্গীতের সংস্কৃত শাস্ত্র সম্বন্ধে সাধারণের চক্ষু উন্মোচন করণাভিপ্রায়ে, কতকগুলি সংস্কৃত পুস্তক ছাপাইয়া প্রকাশ করিতে কৃত-সম্মত হইয়াছিলেন । কিন্তু শুনিয়াছি, তাঁহারা সঙ্গীতের সর্বোৎকৃষ্ট সংস্কৃত গ্রন্থ শাকদেব-কৃত উক্ত সঙ্গীত-রত্নাকর ছাপাইতে আরম্ভ করিয়া, কোন ঘটনা বশতঃ এক অধ্যায়ের অধিক প্রকাশ করিতে পারেন নাই । ইহা যে অতিশয় আক্ষেপের বিষয়, তাহার সন্দেহ নাই ।

এই পুস্তকে ইউরোপীয় ও বাঙ্গালা, দুই প্রকার স্বরলিপি ব্যবহৃত হইয়াছে ; এবং কোন স্বরলিপি যে গীত অভ্যাস পক্ষে অধিক উপকারী, তাহা সাধারণের ভুলনা করার সুবিধার্থ, কোন কোন গান উভয় স্বরলিপিতেই লিখিত হইয়াছে । স্বরলিপি বিষয়ক প্রস্তাব ‘উপক্রমণিকার’ শেষে সন্নিবিষ্ট হইয়াছে । ঐ উপক্রমণিকা, সঙ্গীতে গটু ও অপটু সকলেরই পাঠ্য ; উহাতে সঙ্গীতের নানা কথা আছে । সঙ্গীত সাধনা পক্ষে ইউরোপীয় স্বরলিপি সর্বোৎকৃষ্ট হইলেও, আপাততঃ উহার এক মহৎ দোষ এই যে, এতদ্বশে উহা সহজে ছাপাইবার সুবিধা নাই ; কারণ সকল বস্ত্রালয়ে উহার অক্ষর পাওয়া যায় না । সুতরাং প্রকৃত উপকারী স্বরলিপি সর্লিত পুস্তক প্রকাশের অসুবিধা অনেক । আমাদের

দেশে সকল বঙ্গালয়ে ছাপাইতে পারা যায়, এরূপ একটি লক্ষ্য ও উপকারী বাঙালা বঙ্গলিপি নিত্যন্ত প্রয়োজন হইয়াছে। সেই জন্য, আমি যে বাঙালা বঙ্গলিপি এই পুস্তকে ব্যবহার করিয়াছি, তাহা এরূপ ভাবে গঠিত যে, তাহা সকল বঙ্গালয়েই অল্পে ছাপাইতে পারা যাইবে। ইহা সঙ্গীত লিখন পক্ষে অসম্ভব বাঙালা বঙ্গলিপি অপেক্ষা ভাল, কি মন্দ; তাহা আমার বলায় কোন ফল নাই; উহা “ফলেন পরিচীয়েতে” হওয়াই উচিত। ঐ বঙ্গলিপিতে মাত্রার সংকেতগুলি নূতন নহে। উহা ইংরাজদিগের অধুনাতন ব্যবহৃত “টনিক্ সল্ফা” বঙ্গলিপিতে ব্যবহার হয়। অতএব উহার গুণাগুণ লোকের অবদিত নাই। আমি, অনেকের ভ্রাম্য নিজে একটা নূতন উদ্ভাবন করিয়া, বশোলাভের প্রত্যাশী নহি। স্বদেশের হিত কামনায়, সমাজ মধ্যে বিস্তৃত সংগীত জ্ঞান বিস্তারের জন্য, পূর্বগত মহামহোপাধ্যায় পণ্ডিতগণ কর্তৃক যে পথ উদ্ভাবিত ও অবলম্বিত হইয়াছে, তাহাই অমূল্য কর। আমি উচিত বিবেচনা করি; কারণ তদ্বারা নিঃসন্দেহ অধিকতর উপকার পাওয়া যায়। তবে যে বিষয়ে কোন পথ আবিষ্কৃত হয় নাই, আবশ্যক হইলে তাহার উপযোগী নূতন পথ নিজে প্রকাশ করিতে বাধা দেখি না, আর তাহা না করিলেও চলে না।

আমাদের এই বঙ্গদেশে সংগীতের চর্চা অতিশয় বিরল, সংগীত পুস্তকেরও তাদৃশ আদর নাই। সুতরাং সংগীত পুস্তক লেখার বিশাল পরিশ্রমের অমূল্য ফল পাওয়া যায় না। এখনও সংগীত চর্চা অপকার্য বলিয়া অনেক ভ্রমলোকের ভ্রম আছে। ইহা যে অতিশয় দুঃখের বিষয়, তাহা কে না স্বীকার করিবে? পরন্তু এমনত অবস্থায়, বিবিধ বিভ্রান্তরাগী, সংগীতবিশারদ, সার্ব রাজা শ্রীশৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর-মহোদয়ের ভ্রাম্য উচ্চপদস্থ ব্যক্তি, এই অপবাদগ্রস্ত বিষয়ে স্বয়ং হস্তক্ষেপ করিয়া বহুবিধ সংগীত পুস্তক প্রকাশ পূর্বক, দেশ বিদেশ হইতে যে রূপ অপরিমিত খ্যাতি ও সম্মান সংগ্রহ করিয়াছেন, তাহাতে সংগীত চর্চার কলঙ্ক অপনীত, ও সংগীত গ্রন্থকারের পদবীকে উন্নত করা হইয়াছে। ইহাতে তাহার নিকট সমস্ত ভারতবর্ষের সংগীত সমাজ, চিরকালের জন্য কৃতজ্ঞতা পাশে বদ্ধ থাকিবে।।.....

পরিশেষে বক্তব্য এই যে, এই পুস্তক দ্বারা স্বদেশীয় একটা লোকেরও বিস্তৃত সংগীত জ্ঞানের, ও গান শক্তির, উন্নতি সাধিত হইলে, আমি সফল জ্ঞান করিব।

কোচবিহার,
১লা আশ্বিন, ১২২২
১৬ই সেপ্টেম্বর, ১৮৮৫।

শ্রীকৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়।

ভূমিকা

সংগীত-বিপ্লবী কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়

উনবিংশ শতকের বাংলার রেনেশাঁস ভারতীয় সংস্কৃতি ও চিন্তাপ্রবাহের উপর এক বিরাট প্রভাব বিস্তার করে। শিল্পসাহিত্য, চিত্রাঙ্কন, সমাজচিন্তা ও রাষ্ট্রনীতি প্রভৃতি বিষয়ে এসময় বাংলায় বহু মনীষীর আবির্ভাব হয়। এসময় পাশ্চাত্য শিক্ষালব্ধ জ্ঞান-বিজ্ঞান নানাভাবে বাংলার যুগমানসে প্রতিফলিত হতে থাকে ও ইংলণ্ডীয় সভ্যতার শ্রেষ্ঠ অবদানগুলি ভারত ভূমিতে ফলপ্রসূ হতে সূরু করে।

চাকরলা ও বিজ্ঞানের বিভিন্ন ক্ষেত্রে যে নবযুগের উদ্ভব হয়, সে তুলনায় সঙ্গীত-চিন্তার ক্ষেত্রে খুব ক্ষীণ আলোড়ন লক্ষ্য না করে পারা যায় না। ঐতিহাসিক কারণেই শিল্পধারায় অসম বিকাশ ঘটে থাকে। তৎকালীন সঙ্গীত ও সঙ্গীতবেত্তাগণ মধ্যযুগীয় সামন্ততান্ত্রিক ভাবধারায় আচ্ছন্ন ছিলেন। গুটিকয়েক সঙ্গীতবিদ মাত্র সঙ্গীতের নবধারায় উদ্বুদ্ধ হয়ে ভারতীয় সঙ্গীতের মুক্তিপথের সন্ধানে অগ্রসর হতে পেরেছিলেন। তাঁদের মধ্যে রাজা শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর, ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর ও রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের নাম বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। কিন্তু যে সঙ্গীত চিন্তানায়ক সঙ্গীত রাজ্যের সকল গোঁড়ামি, অজ্ঞতা, কুসংস্কার ও অশিক্ষিতপটুত্বের বিরুদ্ধে জেহাদ ঘোষণা করে হিন্দুসঙ্গীতের বিজ্ঞান-সম্মত অগ্রগতির দুর্গম পথ সুগম করার কাজে জীবনোৎসর্গ করে গিয়েছেন, তিনি হলেন বিপ্লবী সঙ্গীত বিজ্ঞানী কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়।

নীরস শাস্ত্রীয় বাগাড়ম্বর, গড্ডলিকা প্রবাহের ঝায় চালিত সঙ্গীতজ্ঞকুল ও স্থবিরনিশ্চল সঙ্গীতের বিরুদ্ধে জীবনোপাধ্যায় অশেষ ক্রেশ স্বীকার করে আহুত্যা অক্লান্ত যোদ্ধার মত সংগ্রাম করে গেছেন। ভারতীয় সঙ্গীতে ইতঃপূর্বে এমন দূরদৃষ্টি সম্পন্ন, এমন বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গীর অধিকারী এবং এমন স্বাধীন বিপ্লবী চিন্তানায়কের সন্ধান মেলা ভার। সে যুগে কেন—এ যুগেও সঙ্গীত বিষয়ে নিভীক ভাবে এরূপ স্বাধীন চিন্তা ব্যক্ত করা ও বলিষ্ঠ মতাদর্শ প্রচার করা যে কী অসম সাহসিকতার কাজ তা ভেবে বিশ্ববাসিষ্ট না হয়ে থাকা যায় না। ভারতীয় সঙ্গীতসমাজে এমন মুক্তদৃষ্টি সম্পন্ন ব্যক্তি সত্যিই দুর্লভ। সঙ্গীতের বিভিন্ন শাখায় এরূপ অস্বদৃষ্টি এরূপ পরিচ্ছন্ন চিন্তাধারা ও এরূপ প্রাণবন্ত মনোভাব ভারতের সঙ্গীত-ইতিহাসে নিশ্চিতভাবে বিরল।

সাম্প্রতিক কালে সঙ্গীত অগতে যে পরিবর্তন ও উন্নতি লক্ষ্য করা যায়, আজ সঙ্গীতের যে বিকশমান রূপ বা নাট্যসঙ্গীতের যে অগ্রগতি দেখা যায়, সঙ্গীতে অধুনা যে স্বরলিপি ব্যাপক ব্যবহার প্রচলিত, আজ যে রাগ-রাগিণীর মিশ্রণযুক্ত ঠুংরী শৈলীর গানের মাধুর্যমণ্ডিত রূপ আমরা লক্ষ্য করি,—তার প্রায় সব কৃতিত্বই সংগ্রামী কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয়ের প্রাণ্য। সে যুগে নানা বাধাবিশতির মাঝেও তিনি সঙ্গীতের নব নব রীতিপদ্ধতিকে অকুণ্ঠচিত্তে স্বাগত জানিয়েছেন। কৃশমণ্ডক রূপী সনাতনীদেয় ও সংস্কারাচ্ছন্ন পুরাতনবাদীদের নিষ্ফল তর্কজালে আবদ্ধ না হয়ে এবং তাঁদের নিন্দাবাদে জ্বলিয়া না করে কৃষ্ণধনবাবু তাঁর স্বাধীন মতামত প্রকাশ করে গেছেন। শিল্পক্ষেত্রে তাঁর সাংগ্ৰামিকতা আর্থিক দুর্গতি বা সম্ভ্রা জনপ্রিয়তার অপ্রতুলতায় কখনও স্তব্ধ হয়ে যায়নি। চতুর্দিকের নিন্দা অপবাদ ও ভীষণ প্রতিকূল অবস্থার মধ্যেও তিনি সত্য প্রতিষ্ঠার জন্য ব্যক্তিগত সকল লাহুনা ও দুঃখ অক্লেশে বরণ করেছেন। জীবিতকালে তিনি তাঁর প্রাপ্য সম্মানের এক কানাকড়িও পাননি—ভবিষ্যতে পাবেন বলেও তিনি আশা করেননি—ফলের দিকে দৃকপাত না করেই আজীবন তিনি স্বদেশের সংস্কৃতির ও সঙ্গীতের সেবা করে গেছেন।

কৃষ্ণধনবাবু তাঁর অকাট্য যুক্তি ও বিজ্ঞজ্ঞানোচিত মননশীলতা দ্বারা চিরায়ত সঙ্গীতিক প্রথা ও তথাকথিত স্বীকৃত শাস্ত্রের ভ্রান্তি অপনোদন করে গেছেন। শ্রীবন্দ্যোপাধ্যায় এমন যুক্তিবাদী ও সত্যসন্ধ ছিলেন যে, সত্য-প্রতিষ্ঠাকল্পে তিনি তাঁর গুরুহানীয় ব্যক্তিদের বিরুদ্ধাচরণ করতেও পশ্চাৎপদ বা কুণ্ঠিত হননি। অন্ধ গুরুভক্তির আতিশয্যে তিনি কখনও অজ্ঞতা বা চিরকালোচ্ছিন্নত অবৈজ্ঞানিক রীতিনীতি ও প্রথাকে প্রশংসা করেননি।

কলিকাতার এক মধ্যবিত্ত পরিবারে কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় (১৮৪৬ খ্রীষ্টাব্দে) জন্মগ্রহণ করেন। পিতার নাম শ্রীগোবিন্দচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় ও মাতার নাম উমাসুন্দরী দেবী। শ্রীবন্দ্যোপাধ্যায়ের বাল্যকাল সম্পর্কে অতি অল্পই জানা যায়। বর্তমান হেতুয়া অঞ্চলের ভীষ ঘোষ লেনে (কলিকাতা-৬) বন্দ্যোপাধ্যায়-পরিবার বাস করতেন। কৈশোরে কৃষ্ণধনবাবু হেয়ার সাহেবের স্কুলে পড়াশুনা করেন। উত্তরকালে তিনি হিন্দু কলেজে অধ্যয়ন করেন। তিনি কতদূর পর্যন্ত লেখাপড়া করেন, তার সঠিক বিবরণ জানা যায়নি; কিন্তু তিনি যে অত্যন্ত মেধাবী ও অধ্যবসায়ী ছিলেন তা নিশ্চয়ই অস্বাভাবিক নয়। পরবর্তীকালে কৃষ্ণধনবাবু কর্তৃক ডেপুটি ম্যাজিস্ট্রেট পদ গ্রহণ করার মধ্য দিয়েও অস্বাস্থ্য হইয়া যে, তিনি উচ্চ উপাধিকারী ও উচ্চ ইংরাজী শিক্ষাপ্রাপ্ত ব্যক্তি ছিলেন। কৃষ্ণধনবাবু নানা বিষয়ে আগ্রহশীল ছিলেন। নাট্যশাস্ত্রেও তাঁর গভীর

অল্পরূপের কথা জানা যায়। বাল্যে ও যৌবনে তিনি ব্যায়াম চর্চাও করেছিলেন। কিশোর কৃষ্ণধন অভিনয়-কলারও বিশেষ পারদর্শিতার নিদর্শন রেখে যান। সার্থক নট রূপে তিনি কিছুকাল পাদ-প্রদীপের সম্মুখে আত্মপ্রকাশ করেন। ১৮৫২ খ্রীষ্টাব্দে বেলগাছিয়া ভিলার নাট্যশালায় অভিনীত মাইকেলের ‘শর্মিষ্ঠা’ নাটকে তিনি নাম-ভূমিকা গ্রহণ করে নাট্যমোদীদের ভূয়সী প্রশংসা লাভ করেছিলেন। এ উপলক্ষে মাইকেলের সঙ্গে তাঁর ঘনিষ্ঠতা জন্মে। কৃষ্ণধনবাবু তাঁর ‘চীনের ইতিহাস’ নামক গ্রন্থটি মাইকেল মধুসূদনকে উৎসর্গ করেছিলেন।

খুব অল্প বয়স থেকেই কৃষ্ণধন সঙ্গীতাহুশীলন আরম্ভ করেন। তিনি স্রুতিধর ছিলেন—কানে শুনেই যে কোনও গান অবিকল শিখে নিতে পারতেন। অর্থাভাবে তিনি ধারাবাহিক ভাবে সঙ্গীত শেখার সুযোগ পাননি। এ প্রসঙ্গে বলা দরকার যে, সে সময় খুব বড় বড় শৌখিন রাজা মহারাজা বা পেশাদার লোক ছাড়া কেউ সঙ্গীতভাষ্য কণার কথা কল্পনাও করতে পারতেন না। পড়াশুনা বজায় রেখে কৃষ্ণধনবাবু নানা অসুবিধার মধ্যেও সঙ্গীতচর্চা অব্যাহত রাখেন—পরে তিনি সুগায়ক ক্ষেত্রমোহন গোস্বামীর নিকট কণ্ঠসঙ্গীতের পাঠ গ্রহণ করেন। সঙ্গে সঙ্গে নিজের চোঁয় পাশ্চাত্য সঙ্গীত ও রেখা-স্বরলিপি (staff notation) শিক্ষা করেন। শোনায় পিয়ানো সংগ্রহ করতে না পেরে তিনি কাগজে পিয়ানোর কী-বোর্ড (Key-board) এঁকে তার উপর পিয়ানো বাদন অভ্যাস করেছেন। ইউরোপীক সঙ্গীতালোচনা করতে গিয়ে তিনি পাশ্চাত্যের সঙ্গীত গ্রন্থাদি দেখে মুগ্ধ হন ও সঙ্গীত শিক্ষাদানের বৈজ্ঞানিক প্রণালীতে আস্থাবান হন। ভারতীয় ওস্তাদদের খাপছাড়া শিক্ষাপ্রণালীর উপর তিনি বীতশ্রদ্ধ হয়ে পড়েন এবং ভারতে বিধিবদ্ধ প্রণালীর সঙ্গীত শিক্ষা প্রবর্তনের জ্ঞাত আন্দোলন ও আপসহীন সংগ্রাম চালিয়ে যান। স্বরলিপির সাহায্যে ভারতীয় সঙ্গীত শিক্ষার সম্ভবপরতা নিয়ে তিনি নানারূপ পরীক্ষা-নিরীক্ষা পরিচালনা করেন। এ প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য যে, সে সময় ওস্তাদগণ মুখে মুখে সঙ্গীত শিক্ষা দিতেন এবং শ্রোয়ক নিরক্ষর ছিলেন বলে তাঁরা স্বরলিপি ও সঙ্গীত-গ্রন্থাদির চরম বিরোধিতা করতেন। সে যুগে সঙ্গীতালোচনা বা সঙ্গীত সাহিত্য বলতে বিশেষ কিছুই ছিল না। কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়ই এ দেশে এলবার্ট হলে সর্বপ্রথম সঙ্গীত সম্পর্কে বক্তৃতা করেন (স্বাক্ষরিত ১৮৯৮ খৃঃ)। আজ যে সঙ্গীত সম্মেলনী বা সঙ্গীত বিষয়ে বক্তৃতা ও প্রবন্ধাদি লেখা হয়—এ সবেরই পথিকৃৎ হলেন কৃষ্ণধনবাবু।

কৃষ্ণধনবাবু পরে পাথুরিয়াঘাটার প্রখ্যাত সঙ্গীতগুণী ঋণদী ও বীণাবাদক হরপ্রসাদ বন্দ্যোপাধ্যায়ের কাছে ঋণদী ও রাগালাপ শিক্ষা করেন।

অধিকার্কনের জন্ম তিনি রাজস্টেটের স্কুল শিক্ষকের চাকুরী (১৮৬৫ খৃঃ) নিয়ে স্বল্প গোয়ালিয়রে চলে যান। হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের পরিপূর্ণ জ্ঞান লাভের জন্মই রিনি পশ্চিমে চাকুরী করতে যান। গোয়ালিয়র রাজ্য তখনকার দিনে ভারতীয় উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের এক প্রধান কেন্দ্র ছিল। শ্রীবন্দ্যোপাধ্যায় সেখানে বিখ্যাত সেতারী ওস্তাদ আহমদ জান্‌খাঁ সাহেবের কাছে সেতার বাজনের কলা-কৌশলাদি আয়ত্ত করেন। মধ্যজীবনে কৃষ্ণধনবাবু কোচবিহার মহারাজের স্টেটে চাকুরী গ্রহণ (১৮৭৬ খৃঃ) করেন। কোচবিহার থেকেই মহারাজ নৃপেন্দ্রনারায়ণ ভূপ বাহাদুরের সহায়তায় তিনি তাঁর মূল্যবান গ্রন্থ 'গীতসূত্র সার'-এর প্রথম সংস্করণ প্রকাশ করেন (১৬. ২. ১৮৮৫ ইং)। এই বিখ্যাত গ্রন্থটি কৃষ্ণধনবাবুর জীবনের সর্বশ্রেষ্ঠ কীর্তি রূপে পরিগণিত। ভারতীয় ভাষায় এমন যুক্তিপূর্ণ ও প্রয়োজনীয় সঙ্গীত পুস্তক আর দ্বিতীয়টি নেই। পণ্ডিত ৮/বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডেজী শুধু এ বইটি পড়বার জন্ত বাংলা ভাষা শিখেছিলেন। গীতসূত্র সারের বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণ ও চমৎকারিত্ব দেখে ভাতখণ্ডেজী গ্রন্থখানিকে লক্ষ্যে সঙ্গীত কলেজের পাঠ্য-তালিকাত্ত্বক করেন। কৃষ্ণধনবাবুর পূর্বে দু'একটি সঙ্গীতবিষয়ক বই প্রকাশিত হয়েছিল; কিন্তু সেগুলির তুলনায় তাঁর গীতসূত্র সার বইখানা রাগ-রাগিণীর সৃষ্টিভিত্তি অভিমত, বিশ্লেষণভঙ্গী ও তাত্ত্বিক দিক থেকে সম্পূর্ণ অভিনব ধরনের সঙ্গীত গ্রন্থ হিসাবে আজও স্বীকৃত। তাঁর এ পুস্তক পাঠে তাঁর সঙ্গীত বিষয়ে অগাধ পাণ্ডিত্য ও সংস্কৃত-বাংলা-সাহিত্যে অসাধারণ ব্যুৎপত্তি দেখে আশ্চর্যব্বিত হতে হয়। বাংলা ভাষায় তাঁর অসামান্য দখল পাঠককে বিস্ময়াভিভূত করে তোলে।

কৃষ্ণধনবাবুর দ্বিতীয় মহৎ কীর্তি হলো ভারতীয় সঙ্গীতে আন্তর্জাতিক রেখা-স্বরলিপি (Universal staff notation) প্রবর্তন-প্রচেষ্টা। ভারতীয় স্বরলিপি-পদ্ধতি মূলতঃ ভাষা-ভিত্তিক ও বহুলাংশে অসম্পূর্ণ; তাই কৃষ্ণধনবাবু পৃথিবীর শ্রেষ্ঠ বিজ্ঞানসম্মত স্বরালখন প্রণালী আমাদের সঙ্গীতে ব্যবহার করার পক্ষপাতী ও প্রচারক ছিলেন। কিন্তু হর্তাগ্যবশতঃ আমাদের দেশে সঙ্গীতজগতের চাবিকাঠি সনাতনী ও উগ্র স্বাভাভাভিমানীদের হাতে থাকতে আজও এদেশে সর্বাপেক্ষা উন্নত বৈজ্ঞানিক স্বরলিপি-পদ্ধতির ব্যাপক প্রচলন সম্ভব হয়নি। কিন্তু যেদিন ভারতীয়রা সঙ্গীতের আন্তর্জাতিক যোগাযোগের প্রয়োজনীয়তা অনুভব করবেন, সেদিন কৃষ্ণধন নির্দেশিত পাশ্চাত্য রেখা স্বরলিপি গ্রহণ করা যে অপরিহার্য হবে সে বিষয়ে কোনও সন্দেহের অবকাশ নেই।

হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের সমর্থক হয়েও কৃষ্ণধন ব্রহ্ম, খ্যাল, টপ্পা প্রভৃতি রীতির গানের

নিয়ন্ত্রণের (কোন কোন ক্ষেত্রে কুচিৎপূর্ণ) কথা সম্পর্কে ঘোরতর আপত্তি করে গেছেন। তিনি নতুন সৃষ্টিকে সব সময়ই অভিনন্দন জানিয়েছেন। শত ভাল হলেও তিনি সঙ্গীতকর্মে পৌনঃপুনিকতার বিরোধী ছিলেন।

সঙ্গীতাত্মক কৃষ্ণধনকৃত গীতসুহৃৎ সার গ্রন্থে গায়কের কণ্ঠ মার্জনা বিষয়ে বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গীপ্রসূত মনোজ্ঞ আলোচনা সন্নিবেশিত হয়েছে। এ হৃদয় স্পর্ষ্য যে, ভারতীয় ভাষায় লিখিত সঙ্গীতশাস্ত্রগুলিতে বহু অবাস্তব বিষয়ের অবতারণা করা হলেও কণ্ঠ বিষয়ক অতি প্রয়োজনীয় অধ্যায়ের বিশেষ কোন উল্লেখ নেই। কৃষ্ণধন এ বিষয়েও পথ-প্রদর্শক হিসাবে সূচিহিত থাকবেন। তিনি তাঁর গ্রন্থে সঙ্গীতের উৎপত্তি, সাধারণ শিক্ষার উপর সঙ্গীতের ফল, সঙ্গীতালোচনার দূরবস্থা, স্বরপ্রকরণ ও স্বরসাধন, স্বরগ্রাম ও স্বরাস্তরের নিয়ম, গানের অলঙ্কার, রাগ-রাগিণীর উৎপত্তি বিষয়ক যুক্তি বিচার, রাগ-রাগিণী গাইবার সময় ও ঠাঁট, মেল প্রভৃতি নিরূপণ, আলাপ ও গানের রীতি, সঙ্গীত দ্বারা দেহের উদ্দীপনা, হিন্দুসঙ্গীতের প্রাচীন শাস্ত্র, কণ্ঠের সহিত যন্ত্রের সঙ্গত, মাত্রা, ছন্দ ও তালাদির বিবরণ, প্রচলিত তালসমূহের মাত্রা ও ছন্দ নির্ণয়, রাগাদির গ্রাম নিরূপণ, বডজ সংক্রমণ, ছন্দের প্রকার ও জাতি গানের প্রকার ও রীতি, রাগ-রাগিণীর শ্রেণীবিচার ও জাতি, রাগাদির বাদী, মৃদঙ্গী, অমৃদঙ্গী, বিবাদী, রাগাদি সম্বন্ধে বিভিন্ন মতের উপর সমালোচনা, স্বরের প্রতিবিচার প্রভৃতি অসংখ্য বিষয়ে সূচাক্রমে ক্রিয়াত্মক ও ঔপপত্তিক বিচার বিশ্লেষণ উপস্থিত করেছেন। তাঁর আজীবন সাধনা ও গবেষণা লব্ধ জ্ঞানের অমূল্য ভাণ্ডার রূপে গীতসুহৃৎ সার গ্রন্থ ভারতীয় সঙ্গীত সঙ্কলনের কাছে চিরসমৃদ্ধির লাভ করবে।

ভারতীয় সঙ্গীতে কোরাস (দলবদ্ধ গান), ঐকতানিক ও বহুতানিক সমবেত সঙ্গীত, গোষ্ঠী বাদন (orchestra), বহুস্বর মিলকরণ (harmonization) প্রভৃতি বিষয়েও ত্রিবন্দ্যোপাধ্যায় অগ্রণীর ভূমিকা পালন করেছেন। তানপুরা ও হারমোনিয়াম যন্ত্র সম্পর্কেও তিনি তাঁর স্বাধীন মতামত অকুতোভয়ে ব্যক্ত করে গেছেন, যদিও তা সর্বাংশে গ্রহণ বা বর্জনযোগ্য নয়। তাঁর তানপুরা বিরোধিতা সম্পর্কে সমালোচনার অবকাশ রয়েছে। তাঁর সমৃদ্ধ সঙ্গীতগ্রন্থ ভারতীয় সঙ্গীতার্থীদের অবশ্যই পাঠ্য। কৃষ্ণধনই আধুনিক সংগীতশাস্ত্রের (musicology) জনক।

১৯০৪ খ্রীষ্টাব্দের ২০শে ফেব্রুয়ারী আসামরাজ্যের গৌরীপুরে বাংলার অন্ততম শ্রেষ্ঠ সঙ্গীতকোবিদ (musicologist), সঙ্গীত-চিন্তা-বিদগ্ধ কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় শেষ নিঃশ্বাস ত্যাগ করেন। জীবনের অন্তিমপ্রাস্তে তিনি আসাম গৌরীপুরাধিপতি

প্রভাততন্ত্র বড়ুয়ার (খ্যাতিমান চিত্রশরিচালক প্রমথেশ বড়ুয়ার পিতা) সঙ্গীতগুরু রূপে আসামে অবস্থান করেন।

সঙ্গীত জগতে প্রতিক্রিয়ার বিকল্পে প্রগতির জন্ত কৃষ্ণধন যে নিরলস প্রচেষ্টা চালিয়ে গেছেন এবং সর্বসাধারণের সঙ্গীত শিকার কৃষ্ণধার উন্মোচনে তিনি যে অলোকসামান্য অবদান রেখে গেছেন তার জন্য দেশবাসী কৃষ্ণধনবাবুকে চিরকাল স্মরণ করবেন।

নীহারবিম্ব চৌধুরী

কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় কৃত পুস্তকাদির তালিকা (অসম্পূর্ণ)

- ১। গীতসূত্র সার (প্রথম ভাগ পরিশিষ্টসহ)।
- ২। গীতসূত্র সার (২য় ভাগ, ২য় খণ্ড)।
- ৩। সেতার শিক্ষা (তৃতীয় সংস্করণ)।
- ৪। সেতারের গং।
- ৫। হারমোনিয়াম শিক্ষা।
- ৬। চীনের ইতিহাস।
- ৭। হিন্দুস্থানী এয়ারস্ অ্যারেঞ্জ্ ড্ ফর দি পিয়ানোফোর্টে।
- ৮। সঙ্গীত শিক্ষা।
- ৯। বর্জকতান।
- ১০। সেতারের অতিরিক্ত গং (পাশ্চাত্য রেখা-স্বরলিপি সম্বলিত)

সূচীপত্র

উপক্রমণিকা—

	সঙ্গীতের উৎপত্তি	...	১
	সাধারণ শিল্পের উপর সঙ্গীতের ফল	...	৩
	সঙ্গীতালোচনার দুরবস্থা	...	৬
	ভারতবর্ষীয় সঙ্গীত	...	৮
	সঙ্গীত লিখন প্রণালী	...	১১
১ম পরিচ্ছেদ :	কণ্ঠ মার্জনা	. .	১৫
২য় পরিচ্ছেদ :	স্বর প্রকরণ ও স্বর সাধন	...	২৪
৩য় পরিচ্ছেদ :	স্বরগ্রাম ও স্ববাস্তবের নিয়ম	...	২৮
	সাক্ষেতিক স্বরলিপিতে সুরের সংকেত	...	৩২
৪র্থ পরিচ্ছেদ :	কোমল ও কড়ি সুরের বিবরণ	...	৩৬
৫ম পরিচ্ছেদ :	স্বরলিপিতে সুরের স্থায়ীকাল জ্ঞাপক সংকেত		৪৪
৬ষ্ঠ পরিচ্ছেদ :	গানের অলঙ্কার	...	৫২
৭ম পরিচ্ছেদ :	রাগ-রাগিণীর উৎপত্তি বিষয়ক যুক্তিবিচার	..	৬০
৮ম পরিচ্ছেদ :	রাগ-রাগিণীর বিবরণ	. .	৬৫
৯ম পরিচ্ছেদ :	রাগ-রাগিণী গায়ার সময় ও ঠাঁট প্রভৃতি নিরূপণ	...	৭৬
১০ম পরিচ্ছেদ :	আলাপ ও গানের রীতি	...	৯২
১১শ পরিচ্ছেদ :	সঙ্গীত দ্বারা রসের উদ্দীপনা	...	১০৯
১২শ পরিচ্ছেদ :	হিন্দু সঙ্গীতের প্রাচীন শাস্ত্র	...	১২০
১৩শ পরিচ্ছেদ :	কণ্ঠের সহিত বস্ত্রের সঙ্গত	..	১৫৪
১৪শ পরিচ্ছেদ :	মাত্রা, ছন্দ, ও তালাদিগ্ন বিবরণ	...	১৬২
	স্বরলিপিতে ছন্দের পদ বিভাগ	...	১৬৮
	ছন্দের প্রকার ও জাতি	...	১৭২
	স্বরলিপিতে গৌণকৃষ্টির সংকেত	...	১৮১

১৫শ পরিচ্ছেদ :	প্রচলিত ভালসমূহের মাত্রা ও ছন্দ নির্ণয়	...	১৮৩
	চতুর্মাত্রিক জাতি	...	১৮৩
	কাওআলী তাল	...	১৮৪
	টিমাত্তোতালা	...	১৮৫
	ঠুংরীতাল	...	১৮৭
	ছেপ্কা ও কাহারবা তাল	...	১৮৮
	আড়াঠেকা তাল	...	১৮৮
	মধ্যমান তাল	...	১৯১
	ত্রিমাত্রিক-জাতি—খেম্টা তাল আড়খেম্টা তাল		
	একতালা, চৌতাল	...	১৯৩-২০০
	বিষমপদী জাতি—কাঁপতাল সুরফাক তাল বত্ তাল		
	ধামার তাল পোস্তা তাল তেওট তাল রূপক তাল		
	চৌতাল তেওড়া তাল পঞ্চম-		
	সওআরী তাল	...	২০০-২১৪
	তালের চারি গ্রহ	...	২১৪
	লয়ের গতিভেদ ও তাহার উদ্দেশ্য	...	২১৮
	বিলম্বিত লয় (টিয়া)	...	২১৯
	মাত্রামান যন্ত্র	...	২২১
১৬শ পরিচ্ছেদ :	রাগাদির গ্রাম নিক্রপণ	...	২২৫
১৭শ পরিচ্ছেদ :	ষড়্জ পরিবর্তন ও ষড়্জ সংক্রমণ	...	২৩২
নির্ঘণ্ট		...	২৪৫

উপক্রমণিকা

সঙ্গীতের উৎপত্তি

সঙ্গীত মনুষ্যজাতির প্রাচীনতম বিজ্ঞা। আমাদের প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রে এবং পুরাণাদিতে একপ বর্ণিত আছে যে, সৃষ্টিকর্তা ব্রহ্ম মহাদেবের নিকট প্রথম সঙ্গীত শিক্ষা করিয়া, তাহা তিনি ভরত, নারদ, রজ্জা, হুহ ও তুষ্ক, এই পাঁচ শিষ্যকে শিক্ষা দেন।* তন্মধ্যে ভরত মুনি দ্বারা পৃথিবীতে সঙ্গীত প্রচাৰিত হয়। ইহাতে আমাদের সঙ্গীতবিজ্ঞার অতি প্রাচীনত্বই প্রমাণিত হইতেছে, অর্থাৎ সঙ্গীত এত পুরাতন বিজ্ঞা যে, প্রাচীন শাস্ত্রকারেবা তাহাব আদি না পাওয়াতেই তাহা দেবাদিদেব মহাদেব হইতে উদ্ভূত হইয়াছে, ইহাই বলিতে বাধ্য হইয়াছিলেন। এক্ষণে ঐ সকল পৌৰাণিক বিবরণ পরিত্যাগ করিয়া ত্রায় ও যুক্তি পথ অবলম্বন পূর্বক দেখা যাউক, সঙ্গীতের উৎপত্তি কিরূপ। ভাবতীয় সঙ্গীতবেত্তা কাশ্যপন এ. উইলার্ড সাহেবণ বলিয়াছেন যে, সমস্ত ভাষাতত্ত্ববিৎ দার্শনিকগণ একমত হইয়া সিদ্ধান্ত করিয়াছেন যে মানবীয় ভাষারও পূর্বের সঙ্গীতেব উদ্ভব হইয়াছে। এই মতের পৰিপোষণার্থ তিনি ডাক্তার বাণী-কৃত প্রসিদ্ধ ‘সঙ্গীতের ইতিহাস’ হইতে নিম্নলিখিত যুক্তি নিচয় নির্দেশ কবেন। “পৃথিবীতে মনুষ্যোন্তবেব সঙ্গে সঙ্গেই কণ্ঠসঙ্গীত সমুদ্ভূত হইয়াছে। ভাষা সৃষ্টি হওয়াব পূর্বের স্থখ, দুঃখ, আনন্দ, অমুরাগ প্রভৃতি মনের যাবতায় আবেগ প্রকাশার্থে এক এক প্রকার দীর্ঘ স্বর স্বাভাবিকরূপে ব্যবহৃত হইত। চিত্তবিকার ব্যক্ত কবিত্তে অধিক স্বরের প্রয়োজন হয় না, এবং সেই সকল আবেগসূচক স্বব মনুষ্য মাত্রেবই প্রায় একরূপ, কেবল বয়স, লিঙ্গ, এবং শারীরিক গঠনেব বিভিন্নতায় স্বরের গম্ভীরতা ও তীব্রতার প্রভেদ হয় মাত্র। তৎপরে যখন দেশ ও সমাজের রীতি ভেদামুদারে কথাব সৃষ্টি হয়, তখন ঐ

“ভবতঃ নাবদং রজ্জাংঃ তুষ্কমেবচ।

পঞ্চ শিষ্যাঃ শুতোধ্যাপ্য সঙ্গীতং ব্যাদিশিষ্যিঃ ॥” নারদ সংহিতা।

+ ইনি ১৮২৮ খ্রীঃ অব্দে হিন্দু সঙ্গীত সম্বন্ধে এক উত্তম গ্রন্থ ইংরাজী ভাষায় রচনা কৰিয়াছিলেন।

স্বাভাবিক স্বর ক্রমে অর্থশক্তিহীন ও নানা বাক্যে পরিণত হইয়া অস্পষ্ট হইয়া পড়ে। এখনও ইতর প্রাণীদের মধ্যে ঐ স্বাভাবিক স্বর বর্তমান রহিয়াছে এবং তাহা সকলেই বুঝিতে পারে; কিন্তু মনুষ্যের এক এক কল্পিত ভাষা অতি অল্প স্থানেই প্রচলিত এবং তাহা বিশেষ আয়াস সহকারে লব্ধ হইয়া তাহাতে কথা বার্তা হয়”। আরও, কল্পিত ভাষার কথাধারা বাবতীয় আবেগ পরিষ্কার রূপে ব্যক্ত হয় না; স্বথঃ প্রকার ভেদে অসংখ্য; ভাষা সেই সকলের বিভিন্নতা প্রকাশ করিতে অসমর্থ। একটি শব্দ অক্ষরযোগে শুদ্ধরূপে লিখিত হইয়া তাহা সর্বদা একই প্রকারে উচ্চারিত হয়; কিন্তু সেই উচ্চারণে বত প্রকার স্বরভঙ্গী প্রযুক্ত হয়, তাহার তত প্রকার অর্থ হয়। একটা ‘হাঁ’ কিম্বা ‘না’ এমনভাবে উচ্চারণ করা যায়, যে তাহাতে আদি অর্থের সম্পূর্ণ বৈপরীত্য সম্পাদিত হইয়া থাকে। ইহাতে প্রতিপন্ন হইতেছে যে, স্বরভঙ্গীর বহুল বিচিত্রতাই সংগীত; উহা ভাষারও আত্মস্বরূপ; উহা ব্যতিরেকে কোন শব্দেরই পরিষ্কার অর্থ হইতে পারে না।

সঙ্গীত যে আমাদের স্বভাবসম্পন্ন, এবং আমাদের শারীরধর্মের নিয়মানুগত, তাহা ইহাতেই প্রতীয়মান হয়, যে আমরা কথা কহার স্বরকে কেমন অনায়াসেই পূর্ণস্বারিক (ডায়টনিক) ধ্বনিতে পরিণত করিতে পারি। বালকেরা কেমন শিশুকাল হইতেই তাহাদের আনন্দের ভাষাকে তালে ও ছন্দে এক প্রকার পরিণত করিয়া লয়। এই অভ্যাস শৈশব হইতেই জগদ্ব্যাপ্ত। এই জন্ত পৃথিবীস্থ সভ্যসভা সকল ব্যক্তিরই সঙ্গীত দৃষ্ট হয়।

পক্ষী জাতির স্বরে সুন্দর পূর্ণস্বারিক ধ্বনি শুনিতে পাওয়া যায়, তাহা অনেকেই জানেন। বৌকথাক পাখী কোমল-গ-রি কোমল-গ-সা, এই প্রকার স্বরে “বৌ কথাক” বলে। কোকিল ধীরে ধীরে যে:কুহু রব করে, তাহাতে মিড় যুক্ত সা-রি-সা, কখন সা-গ-সা, কখন সা-ম-সা উচ্চারিত হয়; যে সময়ে ক্ষত কুহু কুহু করে, তখন সা-রি, রি-গ, এই প্রকার স্বরে ডাকিতে ডাকিতে, কখন কখন প পর্য্যন্তও উঠে; ভয় পাইলে অষ্টম স্বরেই ডাকিয়া উঠে। পশুর রবেও পূর্ণস্বারিক ধ্বনি পাওয়া যায়। ক্ষুধার্তা হইলে বিড়ালী গৃহস্থের পায়ে পায়ে বেড়াইয়া যে স্বরে ডাকে, তাহাতে সা-এর পর কোমল গ-এ অধিক জোর দিয়া সা-এ প্রত্যাগত হয়; তজ্জন্ত সেই রবে কাতুতি মিনতির ভাব প্রকাশ পায়। ইহাতেই জানা যাইতেছে যে, সংগীত জীবের স্বভাব-ধর্ম। ইহার কারণানুসন্ধানে প্রসিদ্ধ প্রাণিতত্ত্ববিৎ ডার্কউইন মহোদয় বলিয়াছেন যে, যৌন নির্বাচন (সেক্সুয়াল-সিলেকশন্) দ্বারা জীবের স্বর ক্রমবিকাশ (ইভোলুশন) ক্রিয়া যোগে ক্রমশঃ পরিবর্তিত হইয়া, প্রয়োজন নিবন্ধন সঙ্গীতিক ধ্বনিতে পরিণত

হইয়াছে। বস্তুতঃ, যে সকল প্রাণী কর্তৃক দ্বারা জীবাতির মনাকর্ষণ করে, তাহাদের মনোহর ধ্বনিরই বিশেষ প্রয়োজন। সেই ধ্বনি মানবীয় চর্চা দ্বারা উৎকর্ষতা প্রাপ্ত হইয়া কর্তৃ-সঙ্গীত, যন্ত্র-সঙ্গীত, প্রভৃতি নানা বিদ্যায় পরিণত হইয়াছে।

পূর্বেরই ব্যক্ত হইয়াছে যে, পৃথিবীতে এমন জাতি নাই, বাহার সঙ্গীত নাই। এক এক জাতির সভ্যতার ও মানসিক উন্নতির তারতম্যানুসারে সংগীতেরও উৎকর্ষাপকর্ষ দেখা যায়। ভারতীয় সংগীত ভারতীয় সভ্যতার অমূল্য রূপ, তেমনি ইউরোপীয় সংগীত ইউরোপীয় সভ্যতার অমূল্য রূপ। পবিত্রাজকেরা বলেন যে, আমেরিকার এবং আফ্রিকার আদিম নিবাসিদিগের সংগীত এখনও যেন মাতৃকোড়ে রহিয়াছে।

সাধারণ শিক্ষার উপর সঙ্গীতের ফল

“অনেকে বলেন যে, সঙ্গীতের উদ্দেশ্য কেবল আমোদ প্রমোদ। এই কথা নিতান্ত অপবিত্র ও অবাচ্য। সঙ্গীতকে আমোদ বলিয়া মনে করা গায়ানুগত কার্য নহে। যে সঙ্গীতের অল্প উদ্দেশ্য নাই, তাহা অবশ্যই অপদার্থ এবং অশ্রদ্ধেয়।” প্রাচীন বুধশ্রেষ্ঠ প্লেটো ঐ রূপ বলিয়াছেন। সঙ্গীত স্বল্পে জ্ঞানবান লোকমাত্রেরই ঐ প্রকার মত। অস্বদেশে বহু লোকেরই তদ্বিপরীত সংস্কার, অর্থাৎ তাঁহারা সঙ্গীতকে কেবল আমোদেরই বিদ্যা মনে করিয়া অতিশয় তামিল্য করেন। পরন্তু তাঁহাদেরও দোষ দেওয়া যায় না। আমাদের সঙ্গীতের যেকোন অবস্থা ও ব্যবস্থা, তাহাতে সঙ্গীতের উপর অল্পতর মত হওয়াই অসম্ভব। সঙ্গীত সর্বদা সংকাব্যের সহিত এক স্ত্রে আবদ্ধ থাকা উচিত, তাহা হইলে সেই সঙ্গীতদ্বারা অন্তঃকরণে উন্নত ভাবের সঞ্চার হইয়া, উচ্চতর সাধু প্রবৃত্তি সকল উত্তেজিত হইতে পারে। সাধারণ শিক্ষার সঙ্গে সঙ্গে ঐ প্রকার সংগীত শিক্ষার আবশ্যকতা কেহই অস্বীকার করিতে পারেন না। ঐ সংগীতদ্বারা শারীরিক ও মানসিক, উভয়বিধ শিক্ষারই সাহায্য হয়। উহা দ্বারা

ঈশ্বরোপাসনা, সদাচারিতা ও রুচিবিজ্ঞান (ইয়েটাক্স) সম্বন্ধে লোকের প্রবৃত্তি সমধিক উত্তেজিত ও সবল হয়। রুচিবিজ্ঞানশীলনের প্রভাবে সংগীত, সাহিত্যোচ্চানের বাছা বাছা অল্পম পুষ্পমালা ধারণ পূর্বক, কনিষ্ঠা সহোদরা চিত্রবিদ্যাকে সঙ্গে লইয়া, স্বভাব ও কল্পনা ক্ষেত্রে যাহা কিছু সুন্দর, সুমধুর, সমঞ্জস, পরিপাট্যব্যবস্থায়ুক্ত, ও সুপ্রকাণ্ড (সাব্লাইম্), সেই সকলের প্রতি আত্মাকে পক্ষপাতী হইতে উপদেশ করে, এবং তত্তদগুণগ্রাহিণী প্রবৃত্তিনিচয়কে বিকশিত করে। সদাচারিতা অর্থাৎ নীতিশিক্ষা সম্বন্ধে সংগীত সংকাব্যের সহিত মিলিয়া অপরিণতবুদ্ধি যুবকদিগের মনাকর্ষণ করতঃ তাহাদের প্রয়োজনীয় নীরস সত্বপদেশ সমূহকে সুস্বাদু ও পীতিপদ করে। কোমলবুদ্ধি বালক বালিকাদিগকে কথায় বুঝাইয়া যে সকল সত্বপদেশের প্রতি মনোযোগী করা যায় না, গানস্বরূপে সেই সকল শিখাইলে তাহারা সদানন্দ চিত্তে তাহাদের প্রতি অভিনিবিষ্ট হয়।

গান গাওয়া উপযুক্ত মত শিক্ষা করিতে হইলে পট্টাবলিরও পরিষ্কার রূপ পাঠাভ্যাস প্রয়োজন হয় ও তাহাতে বাগিক্রিয়ের গাঢ় ব্যবহার প্রযুক্ত উচ্চারণ শক্তিরও সমীচীন উন্নতি হয়। গানের তালভাষা দ্বারা ছন্দের গূঢ় রহস্যের উপলব্ধি হয়, এবং বর্ণাদির লঘু গুরুত্বের উদ্দেশ্য হৃদয়ঙ্গম হইয়া, উহাদের সদ্যব্যবহারদ্বারা চিত্তাকর্ষণী বাব্ধিক্তি জন্মায়। গান গাওয়ায় এবং টেচাইয়া পাঠ করায় ফুসফুসের ও বক্ষস্থল শৈলী সমূহের কার্য সুপরিচালিত হইয়া, তাহাদের স্বাস্থ্য ও সামর্থ্য বৃদ্ধি হয়। ইউরোপে দৃষ্টান্ত-সংগ্রহ (ষ্টাটিষ্টিক্স) দ্বারা প্রতিপন্ন হইয়াছে, যে অন্যান্য ব্যবসায়াপেক্ষা প্রকাশ্য গায়ক ও বক্তার ব্যবসায় দীর্ঘায়ুর পক্ষে সাহুকূল। এতদ্দেশে যে সুরাপ্রিয়তা বৃদ্ধি হইয়াছে, সংগীতশীলনে অবকাশ সময় ব্যয়িত হইতে থাকিলে, সুরাপানের ক্রমশঃ হ্রাস হইবার সম্পূর্ণ সম্ভাবনা। ইতিহাসে প্রকাশ আছে যে, জর্মনীয় লোকদিগের সংগীতপ্রিয়তা বৃদ্ধি হওয়াতে, তাহাদের অতিরিক্ত সুরাপান প্রথার তিরোভাব হইয়াছিল। সংকাব্যের সহিত সংগীত সংযোজিত হইলে তদ্বারা মানসিক উন্নতির যথেষ্ট স্থান পাওয়া যায়, কেননা তদনুশীলনে অল্পচিকীর্ষা, অভিনিবেশ ও অনুধাবন শক্তি প্রতিভাত হয়, এবং নূতন নূতন রচনার গুণাগুণ সন্ধান জনিত বিচার ও চিন্তা শক্তির সমূহ উৎকর্ষতা সম্পাদিত হইয়া থাকে।

সঙ্গীতের উপকার সকল সময়েই দেদীপ্যমান। অতএব, সম্ভব হইলে, সকল লোকেরই সঙ্গীত অভ্যাস করা উচিত। গান সঙ্গীতবিদ্যার মূল, তাহা পূর্বকই প্রতিপন্ন হইয়াছে। বিখ্যাত জর্মনীয় পণ্ডিত ডাক্তার মাক্স মহোদয় বলেন যে, “প্রত্যেক ব্যক্তিরই গান শিক্ষা করা উচিত। গান মানব প্রকৃতির অন্তর্জাত সংগীত ;

কণ্ঠ সেই সংগীতের স্বাভাবিক স্বর—কেবল তাহাই নয়, কণ্ঠ অন্তরাখ্যার সহবোধক সজীব ইন্দ্রিয়। চিত্তের সমস্ত বিকার ও উদ্বেগ কণ্ঠদ্বারা মূর্ত্তিমন্ত ও পরিব্যক্ত হয়, বাস্তবিক বাক্য এবং গান আমাদের আদি কাব্য, এবং বিহ্বল বার্ত্তব্য পর্য্যন্ত চিত্তেব চিবসঙ্গী। গান ব্যক্তির স্বতন্ত্র ধন, অর্থাৎ এক এক জনের নিজ নিজ সম্পত্তি, বাহ্যতে অন্ত্রে ভাগ বসাইতে পারে না।”

গানে লোক সামাজিক হয়, অতিশয় মুখচোরা লোকেরও সপ্রতিভতা বৃদ্ধি হইয়া তাহার সমাজেব ভ্রম তিবোধিত হইয়া যায়। সং সমাজে গমনাগমনের অভ্যাস থাকিলে লোকেব যথেষ্টাচাৰিতা জন্মিতে পারে না। আমাদের অনেক গায়কের কুচরিত্রতা দেখা যায় বটে, কিন্তু তাহাব এক কাৰণ আছে, আমাদের দেশে স্নগায়কেব সংখ্যা অতি অল্প, যে দুই একজন স্নগায়ক হন, তাহাবা সৰ্ব্ব সাধারণের যথেষ্ট আদর পাইয়া যথেষ্টাচাৰী হইয়া উঠেন, কেননা গানেব প্রগোজন হইলে তাঁহারা বাতীত উপায়াগ্ৰহণ নাই। অতএব গায়ক সংখ্যা যত বৃদ্ধি হইবে, ততই তাহাদের দুঃস্বব্রতা কমিতে থাকিবে। উপাসকদিগেব দোষে উপাস্ত দেবতার মাহাত্ম্য হানি হইতে পারে না। গানে জনসাধারণের পরস্পরের প্রতি সহানুভূতির বৃদ্ধি হয়, ভক্তি এবং উপাসনার গান্ধীৰ্য্য ও প্রগাঢ়তা সম্পাদিত হয়, অবকাশ সময় ও পরস্পরসবাদি নির্দোষ পবিত্রানন্দের মোহিনী মূর্ত্তি ধারণ করে, জনসমাজ সজীবিত ও তৃপ্তিজনক হয়; আমাদের সমৃদ্ধয় অস্তিত্ব সমুন্নত হয়, এবং লোকের যত গানপ্রিয়তা ও যত গায়ক সংখ্যা বৃদ্ধি হইতে থাকে, ততই আমাদের স্থানন্দের বৃদ্ধি হয়, অধিক কি—দশ বিশ জনে মিলিয়া গান গাওয়ার ত্রায় নির্মল স্বথ আর নাই।

গাইতে না পারিলে স্বরগ্রামের ও সুরের নানাবিধ সম্বন্ধের তাৎপর্য্য, রাগ বাগিনীর রস ও সৌন্দৰ্য্য, এবং স্বর রহস্তের যাবতীয় নিগূঢ়তা সম্যগুপলব্ধি হয় না। স্থূল কথায়, গাইতে না পারিলে, সঙ্গীতে সম্পূর্ণ জ্ঞান লাভ কখনই হয় না। কিন্তু দুঃখের বিষয় এই যে, বঙ্গদেশে গানের চৰ্চ্চা নাই বলিলেও অতুক্তি হয় না। সকল দেশেরই জাতীয় গীত আছে, কিন্তু বাঙ্গালীর জাতীয় গীত নাই। অপর সকল দেশেই কিয়া কাণ্ড ও উৎসবোপলক্ষে পৈত্রিক রীতানুসারে পাবিবাবিক গান প্রথা থাকিতে, সেই সকল দেশের লোকদিগের বাল্যকাল হইতেই গান গাওয়া অভ্যাস হয়। বাঙ্গালীর সে প্রথা নাই, সেইজন্ত বাঙ্গালীর ত্রায় অসাম্প্রতিক জাতিও কোথাও দৃষ্ট হয় না, এবং বাঙ্গালীর ত্রায় সংগীতে এত হতশ্রদ্ধা কাহারও নাই। এই জন্ত আমাদের দেশে সংগীত ব্যবসায়ী লোকের এতাদিক দুরবস্থা। ইংলণ্ডে আইন কিম্বা চিকিৎসা ব্যবসায়ী ব্যক্তিগণ মাসিক যত অর্থ উপার্জন করে, সংগীত ব্যবসায়ীরা

অত্যধিক করে। ভারতীয় লোকের এক আশ্চর্য সংস্কার এই যে, “সংগীত বিজ্ঞা আমীরের ও ফকিরের”। কিন্তু ইদানীং ঘোর সাম্প্রদায়িক ইউরোপীয় লোকদিগের সংগীতপ্রিয়তার আতিশয্য দেখিয়া, এ কালের বাঙ্গালীর সংগীতে কিঞ্চিৎ আস্থা হইয়াছে। কিন্তু দুঃখের বিষয় এই যে, তাহা শিক্ষার কোন উপায় নাই।

সঙ্গীতালোচনার দুরবস্থা

আমাদের দেশে গান শিক্ষা করা বড়ই কঠিন ব্যাপার; কারণ শিক্ষার কোন নিয়ম নাই, প্রণালী নাই, এবং শিক্ষা বিধায়ক সঙ্গুপদেশ সম্বলিত পুস্তকও নাই। গান শিক্ষার পুস্তক হইতে পারে, ইহা ভারতীয় সংগীতবেত্তাদিগের বিশ্বাসই নাই। সর্বত্রই সংগীত ব্যবসায়ী ওস্তাদদিগের মুখ ভিন্ন গান শিক্ষার উপায়ান্তর নাই। ভাল ভাল ওস্তাদদিগের ঐ ব্যবসায় প্রায়ই পৈতৃক; তাঁহারা পৈতৃক বিজ্ঞা অপরকে সহসা দিতে ইচ্ছুক নহেন। তবে নিতান্ত পেটের দায়ে কিঞ্চিৎ শিক্ষা অতুলে দেন বটে, কিন্তু মন খুলিয়া শিক্ষা না দেওয়াতে, শিক্ষা ভাল হয় না। সংগীত চর্চা বিস্তৃত হইয়া ক্রমে সংগীত কর্তব্যের (প্র্যাকটিসের) উন্নতি হউক, এরূপ সহায়তা সহকারে শিক্ষা দানে ত্রুটি না হইলে কখনই শিক্ষা ভাল হয় না, এবং শিক্ষা প্রণালীরও উৎকর্ষতা হয় না। কিন্তু আমাদের ওস্তাদদিগের সহায়তা মাত্রও নাই। যাহাদের সংগীত বিজ্ঞা গোপন রাখাই উদ্দেশ্য, তাঁহারা সংগীত শিক্ষার গ্রন্থ কি কারণ প্রস্তুত করিবেন? আবার, কাহারও সেই সহায়তা থাকিলেও, বিজ্ঞাভাবে তাঁহার গ্রন্থ রচনার ক্ষমতা হয় না। ভারতের প্রাচীন ও আধুনিক ভাষাতে নানা প্রকার সংগীত গ্রন্থ আছে বটে, কিন্তু তদ্বারা কর্তব্যের কোন উপদেশ ও সাহায্য পাওয়া যায় না। তাহা উপপত্তি (থিয়রি)-তেই পরিপূর্ণ; এবং ঐ সকল উপপত্তিও প্রায় ভ্রমসঙ্কুল দৃষ্ট হয়। এই সকল নানা কারণে লোকের বিস্তৃত সংগীত জ্ঞান নিতান্ত বিরল।

অনেকের এইরূপ বিশ্বাস, যে গান গাওয়া অতি দুর্লভ ক্ষমতা ও সেই ক্ষমতা উপার্জন করাও অতিশয় কঠিন; ঈশ্বরের বিশেষ কৃপা না হইলে কেহ শিক্ষা করিয়াও গায়ক হইতে পারে না; কারণ গান বিছার যন্ত্র যে স্বর কণ্ঠ, তাহা সকলের অদৃষ্টে ঘটে না; সেইজন্য অতি অল্প লোকেই সুগায়ক হয়। এই বিশ্বাস অতীব ভ্রান্তিমূলক। দয়াময় ঈশ্বর যেমন বাকশক্তি সকলকেই দিয়াছেন, সেইরূপ গানোপযোগী কণ্ঠও সকলকে দিয়াছেন; এবং তদুপযোগী কানও দিয়াছেন। অতি অল্প লোকেই এরূপ কণ্ঠ পায়, যাহাতে সংগীত একেবারেই হয় না। ব্যক্তি মাঝেই যেমন বল, বুদ্ধি, সৌন্দর্য্য প্রভৃতি সম্ভবমত পরিমাণে প্রাপ্ত হয়, কেবল কোন কোন সৌভাগ্যবান ব্যক্তি উহার কোনটা অনেকাপেক্ষা অধিক পায়, গান শক্তিও সেই রূপ। আমাদের দেশে গান শিক্ষার উপায় না থাকাতেই গায়কের সংখ্যা এত অল্প। গান শিক্ষা যদি বাল্যকাল হইতেই করা হয়, তাহা হইলে সকলেই সুগায়ক হইতে পারে, সন্দেহ নাই। অধিক বয়সে গান শিক্ষা অতি দুর্লভ ব্যাপার, কারণ তখন কণ্ঠের নমনীয়তার হ্রাস হওয়াতে, তাহা ইচ্ছামত ফিরাণ ঘূরাণ যায় না। আমাদের দেশে বালকের সংগীত শিক্ষা নিষিদ্ধ, সুতরাং অধিক বয়সে যিনিই গান শিখিতে যান, তিনিই অকৃতকার্য হন। আরো এক বিশেষ কারণ এই, ওস্তাদেরা গানে অলঙ্কারের উপর অলঙ্কার চাপাইয়া তাহার নির্মূল মূল্যকে এমন বিকৃত ও বিকটাকার করিয়া তুলেন যে, তাহা দেখিয়া লোকে ভয় পায় ও হতাশ হয়। প্রচুর গমক গিটকারী বিহীন, অথচ সুন্দর সুমধুর হিন্দুস্থানী রীতির গান প্রায় নাই। বিচিত্র কৌশলে রচিত, কারিগরীবিশিষ্ট (আর্টিষ্টিক) গানে অলঙ্কারের বিশেষ প্রয়োজন হয় বটে, কিন্তু নব্য শিক্ষাবীর্ষদিগের প্রথমতঃ কিছু কাল শাদা সিধা গান অভ্যাস করাই উচিত। তাহা না করিয়া, কএক দিন সাদৃশ্যের আরোহণাবরোহণ অভ্যাস করতঃ, একেবারে তানসেন-কৃত দরবারী কানাড়ার ধ্রুপদ, কিম্বা সদারঙ্গ-কৃত ইমন-কল্যাণের খেয়াল আরম্ভ করিয়া দেন। ইহাতে গান শিক্ষা যে কঠিন হইবে, তাহার আশঙ্কা কি? সোপান দিয়া কলিকাতার মহুমেষ্টার দশগুণ উচ্চে ও উঠা যায়। মনে কর, ইংরাজী সাহিত্য শিক্ষার ইচ্ছায় যদি কেহ বর্ণপরিচয়ের প্রথম পুস্তক সাঙ্গ করিয়াই শেক্সপিয়ার বা মিল্টন পড়িতে আরম্ভ করে, তাহার যেমন কোন কালেই ইংরাজী শিক্ষা হয় না; আমাদের দেশে গান শিক্ষা সম্বন্ধে অবিকল ঐরূপ প্রথাই প্রচলিত। এই জগুই লোকের এরূপ সংস্কার হইয়া গিয়াছে যে, গান শিক্ষা যাহার তাহার কার্য্য নহে। কিন্তু বাস্তবিক তাহা নহে। ইউরোপে সংগীত-লোচনার বিষয় অহুসন্ধান করিলে জানা যাইবে, যে ঐ কথা সত্য কিনা। তথায় বাল্য-কাল হইতে গান শিক্ষা করার রীতি প্রচলিত, সেইজন্য বেই শিক্ষা করিতে পায়, সেই

সুগায়ক হইয়া উঠে। আমাদের দেশে যাহারা সুগায়ক হইয়াছেন, তাঁহারা সকলেই বাল্যকাল হইতে নিশ্চয় গানের চর্চা করিয়াছেন। লেখক গলায় বয়সা ধরার পূর্ব হইতেই গান শিক্ষা আরম্ভ করিয়াছিল। অধিক বয়সে গানের চর্চা আরম্ভ করিয়া কেহই সুগায়ক হইতে পারে নাই, ইহা স্থির নিশ্চয়। এক্ষণে জিজ্ঞাসা হইতে পারে, কোন্ সময়ে গান শিক্ষা আরম্ভ করা উচিত? বালকের লেখা পড়া আরম্ভের সঙ্গে সঙ্গেই গানারম্ভ হওয়া উচিত, তাহা হইলে বয়স কালে প্রত্যেকেই উত্তম গায়ক হইয়া উঠে, তাহার কোন সন্দেহ নাই। কিন্তু এক্ষণে আমাদের ভদ্র সমাজে সেরূপ প্রথা হওয়া অসম্ভব, কারণ লোকের সে রুচি নাই, শিক্ষার স্থান নাই, উপযুক্ত গুরু নাই, এবং অভ্যাস করিবার সামগ্রীও নাই, অর্থাৎ বালকের গাওয়ার উপযুক্ত গানও নাই। অতএব আমি এই পুস্তকে সে চেষ্টা পাই নাই, যাহা কিছু কিছু গাইতে পারেন, তাঁহাদের চর্চার উৎকর্ষতা বিধান জন্য এই পুস্তক বাঁচত হইল।

ভারতবর্ষীয় সঙ্গীত

ভারতবর্ষে সংগীত অনেক প্রকার, এবং তাহাদের মধ্যে ভিন্ন ভিন্ন জনপদস্থ লোকের রুচি ও সভ্যতার অনুযায়ী। ভারতে চারি প্রকার সংগীত প্রধান— হিন্দুস্থানী সংগীত, বাঙ্গালা সংগীত, মাহারাষ্ট্রীয় সংগীত, এবং কর্ণাটী সংগীত। এই কয় প্রকারের মধ্যে হিন্দুস্থানী সংগীত সর্বাপেক্ষা মনোহর ও উৎকৃষ্ট। ভারতবর্ষের উত্তর-পশ্চিমখণ্ডে পঞ্জাব হইতে পাটনা পর্য্যন্ত প্রদেশকে হিন্দুস্থান বলে। হিন্দুস্থান ভারতীয় সভ্যতার আদি স্থান; অতএব এই স্থানে বহুকাল হইতে সংগীতের বহুবিধ চর্চা হওয়াতেই, হিন্দুস্থানী সংগীতের সমধিক উন্নতি সাধন হইয়াছে। তানসেন, বৈজু বাওরা, গোপাল নায়ক প্রভৃতি জগদ্বিখ্যাত গায়কগণের শিক্ষা হিন্দুস্থানেই হয়, এবং হিন্দুস্থানেই তাঁহারা কীৰ্ত্তি স্থাপন করেন। এই জন্য ভারতের সর্বত্র হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের আদর অধিক; এবং হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের নিকটে সকলে গান শিখিতে পছন্দ

করেন। ইদানীন্তন বঙ্গদেশে হিন্দুস্থানী সংগীত শিক্ষার প্রতি লোকের আগ্রহাতিশয় হইয়াছে। অতএব হিন্দুস্থানী সংগীত শিক্ষার সৌকর্য্যার্থ এই গ্রন্থ প্রণীত হইল।

অনেকের এই বিশ্বাস যে, হিন্দুস্থানে মুসলমানাধিকার হওয়ার পূর্বে হিন্দু সংগীতের যে উন্নতি হইয়াছিল, মুসলমানদের আগমনের পর হইতে তাহার অবনতি হইয়াছে; সংগীতের বহুবিধ সংস্কৃত গ্রন্থাবলি ঐ বাক্যেব প্রমাণস্বরূপ নির্দেশিত হয়। মুসলমানেরা ঐ সকল গ্রন্থেব চর্চা কবেন নাট বটে, কিন্তু তাঁহারা প্রথমতঃ হিন্দুদিগের নিকট হইতেই সমস্ত হিন্দু সংগীত শিক্ষা করেন। পাঠান রাজত্বের অব' প্রথম মোগল রাজত্বের সময় প্রধান প্রধান গায়কগণ হিন্দু ছিলেন, অমর তানসেন প্রথমে হিন্দু ছিলেন। পরে ক্রমে ক্রমে মুসলমানেরা সমস্ত বিষয় ভাল করিয়া শিক্ষা কবিলে, বাদশাহী দরবারে মুসলমান গায়ক ও বাদকের আদর ও প্রতিপত্তি হয়; তাহা হওয়াই স্বাভাবিক। এই প্রকারে হিন্দু সংগীত মুসলমানদিগের হস্তগত হয়, এবং তাঁহাদের দ্বারা, ও বাদশাহী উত্তেজনা ও উৎসাহ যোগে, সংগীতের অনেক উন্নতি ও সমধিক প্রীতি হইয়াছে। উন্নতি হইলে প্রকৃতিবৎ পরিবর্তন হয়, অতএব প্রাচীন সংগীত হইতে আধুনিক সংগীত অনেক বিষয়ে যে ভিন্ন হইয়া গিয়াছে, তাহার কোন সন্দেহ নাই। সংগীতের সংস্কৃত গ্রন্থ-সকলেব মধ্যে কেবল উপপত্তি ভিন্ন, গান ও গত্ প্রভৃতি কর্তব্যশের উদাহরণ কিছুই পাওয়া যায় না। সুতরাং প্রাচীন বা আধুনিক, কোন সংগীত যে উত্তমতর, তাহার প্রত্যক্ষ প্রমাণ পাওয়া দুষ্কর। প্রাচীন কালের ব্যবসায়ী লোকে যে ঐ সকল সংস্কৃত গ্রন্থেব মতামুসারে সংগীত সাধনা করিত, তদ্বিষয়ে অনেক সন্দেহ আছে। এই পুস্তকের ১২শ পরিচ্ছেদে ঐ সকল সংস্কৃত গ্রন্থের কিঞ্চিৎ সমালোচনা করা হইয়াছে; তদ্বারা সংগীত কুতূহলী পাঠকগণ উহাদের কার্য্যিক (প্রাকটিক্যাল) উপযোগিতা কি রূপ, বুঝিতে পারিবেন। মুসলমান সম্রাটদিগের সময়ে হিন্দু ও মুসলমানে পরস্পর ঘোর প্রতিদ্বন্দ্বিতা হইত। এই জন্ম তৎকালে সংগীতের যে প্রকার চর্চা হইয়াছে, তাহা পূর্বকালোপেক্ষা অধিক ব্যতীত অল্প নহে। প্রতিদ্বন্দ্বিতাই উন্নতির প্রধান কারণ ও উত্তেজক; অতএব তাহারই প্রভাবে হিন্দুস্থানী লোকের সংগীত জ্ঞান, রচনা কৌশল, এবং কর্তব্য শক্তি প্রভৃতির যথেষ্ট উৎকর্ষতা হইয়াছে, কেননা নবাব পাদশারা ভূয়োভূয়ঃ উৎসাহ দানদ্বারা বহুকাল ঐ প্রতিদ্বন্দ্বিতার শ্রোত প্রবল রাখিয়াছিলেন। সেই সময়ে নূতন রাগ রাগিণীর সংখ্যা যেমন বৃদ্ধি হইয়াছে, নূতন নূতন সংগীত যন্ত্রেরও সৃষ্টি হইয়াছে। এই প্রকার উন্নতির অনেক লক্ষণই দেখা যায়, কেবল সংগীতের দুর্বোধ্য সংস্কৃত গ্রন্থের অস্থূলন হয় নাই বলিয়া, সংগীতের অবনতি হওয়া স্বীকার্য্য

হইতে পারে না। ঐ সকল গ্রন্থের বর্ণিত ২২ প্রকার শ্রুতি, ২১ প্রকার মুচ্ছনা, ২৩ প্রকার গমক্, ৬৩ প্রকার বর্ণালঙ্কার, শত সহস্র প্রকার তান, ইত্যাদির কেবল নাম মাত্র শিখিয়া ওস্তাদদিগের কি উপকার হইত? কোন কোন গ্রন্থে ঐ সকল উপপত্তিকান্ধের দুই একটা কাঞ্চিক দৃষ্টান্ত পাওয়া যাইলেও, ঐ সকল উপপত্তি প্রাচীন সংগীতেরই উপযোগী জ্ঞান, আধুনিক সংগীতে ব্যবহার নাই। মুসলমানেরা ভারতবর্ষে আসিয়া যে প্রকার সংগীত প্রাপ্ত হইয়াছিল, তাহা হয়ত তখনই প্রাচীন সংগীত হইতে অনেক ভিন্ন হইয়া পড়িয়াছিল।

শুনা যায়, যে দক্ষিণে কর্ণাট ও ত্রাবিড় প্রদেশে নাকি সংস্কৃত গ্রন্থানুসারে সংগীত চর্চা হইয়া থাকে। ত্রাবিড়ী গায়কের গান কলিকাতার অনেকেই শুনিয়াছেন, হিন্দুস্থানী কাংড়া অপেক্ষা ত্রাবিড়ী কাংড়া কখনই উৎকৃষ্ট, কিম্বা তত্তুল্য মনোহর বলিয়াও বোধ হয় নাই। অতএব কেবল গ্রন্থ দেখিলেই হয় না। সংগীত সাধনা ও কর্তব্যের বিজ্ঞা। যে গ্রন্থে কর্তব্যের সম্যক উপদেশ ও সাহায্য পাওয়া যায়, সেই গ্রন্থই বিশেষ উপকারী, এবং আমাদের তাহারই অভাব। নতুবা সংগীতের সংস্কৃত গ্রন্থের যখন অভাব নাই, সেই সকল গ্রন্থ কি আধুনিক ভাষায় অনুবাদ করিয়া লওয়া যায় না? তবে আমরা উপযুক্ত সংগীত গ্রন্থের অভাব ভোগ করিতেছি কেন? প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থের মত ও রীতি অবলম্বনে বঙ্গভাষায় প্রথমতঃ ‘সঙ্গীততরঙ্গ’ নামক গ্রন্থ প্রস্তুত হইয়াছিল। ঐ গ্রন্থ দ্বারা কয়টা লোকের সংগীত জ্ঞানের উন্নতি, এবং সাধনা ও কর্তব্যের সাহায্য হইয়াছে? ইদানীন্তন ঐ প্রকার প্রাচীন সংস্কৃত মতাবলম্বনে যে সকল গ্রন্থ প্রকাশিত হইয়াছে, তাহাদেরও ঐ প্রকার ফল হইয়াছে। ঐ প্রকার গ্রন্থ দ্বারা লোকের কেবল জ্যেষ্ঠাঙ্গী বুদ্ধি হয় মাত্র; আসল বিষয়ে জ্ঞান লাভ কিছুই হয় না। আধুনিক হিন্দুস্থানী সংগীতের রীতি ও প্রকৃতি ভিন্ন প্রকার; সেই সকল পর্যালোচনা করিয়া আধুনিক সংগীতের নূতন ব্যাকরণ প্রস্তুত করার প্রয়োজন। সংগীত-কর্তব্যের প্রকৃত সাহায্য হয়, এ প্রকার গ্রন্থ প্রণয়নের কোশল এতদ্দেশীয় সংগীতবেত্তাগণ বিশেষ অবগত নহেন, কারণ ঐ প্রকার গ্রন্থ কখন অন্যদেশে ছিল না। ইউরোপে ঐ প্রকার গ্রন্থ রচনা প্রণালীর যথেষ্ট উন্নতি হইয়াছে, কারণ তথায় গ্রন্থ দৃষ্টে শিক্ষা ভিন্ন মৌখিক শিক্ষার রীতি নাই। কোন ইউরোপীয় ভাবার সংগীত গ্রন্থের পরামর্শ গ্রহণে আমাদের সঙ্গীত গ্রন্থ প্রস্তুত করিলে, অনান্যাসেই ইচ্ছানুরূপ ফল লাভ হয়, তাহার যথেষ্ট প্রমাণ পাওয়া গিয়াছে। মংগ্রণীত ‘সেতার শিক্ষা’ নামক গ্রন্থে ইউরোপীয় প্রণালী অবলম্বন করাতে, সেতার বাদন সহজ

করা সম্বন্ধে আমি সম্পূর্ণ কৃতকার্য হইয়াছি*। এই গ্রন্থেও উক্ত পরীক্ষিত উৎকৃষ্ট শিক্ষা প্রণালী অবলম্বন করা হইয়াছে; অতএব ইহাতেও ঐ প্রকার ফল প্রাপ্তির আশা করা যাইতে পারে।

সঙ্গীত-লিখন-প্রণালী

সংগীতের সুর, তাল, গমক প্রভৃতি যে সঙ্কেতাক্ষর দ্বারা লিখিয়া প্রকাশ করা যায়, তাহাকে “স্বরলিপি” কহে। স্বরলিপি দুই প্রকার; ‘সার্গম’ স্বরলিপি, ও ‘সাক্ষেতিক’

২. ঐ গ্রন্থ সম্বন্ধে এক জন সংস্কৃত শাস্ত্রবিদগণ, সংস্কৃত ও বাঙ্গালা গ্রন্থকার, এবং সঙ্গীতদক্ষ মহাত্মা যে অভিজ্ঞায় ব্যস্ত করিয়াছেন, তাহা সাধারণের গোচরার্থ নিয়ে প্রকাশিত হইল :—

বিনয়পূর্ণ নিবেদনমতঃ,

মহাশয়! আপনার সহিত আমার পরিচয় নাই। কিন্তু অদ্য চারি পাঁচ মাস হইল আমি আপনকার “সেতার শিক্ষা” গ্রন্থ একখানি আনাইয়াছি। ঐ গ্রন্থ আনাইবার পূর্বেই কতকগুলি সেতারের গত আমার শিক্ত ছিল; তন্নিমিত্ত গ্রন্থে কল্পিত সঙ্কেতগুলি বুঝিতে আমার কষ্ট হয় নাই। এক্ষণে আমি ঐ গ্রন্থের প্রায় ২৫, ৩০টা গত শিখিয়াছি। গ্রন্থে যে গতগুলি লিখিত আছে তন্মধ্যে প্রায়ই উৎকৃষ্ট; বিশেষতঃ মজিদ খানি অর্থাৎ চিমা কাওজালীর গতগুলি অতীব চমৎকার। লিখন প্রণালীও যত দূর বিশদ ও সুগম হইতে পারে তাহা হইয়াছে। আমার মতে আজি পর্যন্ত সঙ্গীত বিষয়ে যে সকল গ্রন্থ প্রকাশ হইয়াছে, আপনার গ্রন্থ সে সকলের অপেক্ষাই সর্বোপরি উৎকৃষ্টতম ও নির্দোষ। আমি সঙ্গীতসার, বংশীবাদনীপিকা, মৃদঙ্গমঞ্জরী প্রভৃতি গ্রন্থগুলিও আনাইয়াছি ও দেখিয়াছি। সে গুলিতে গ্রন্থকারগণের উচ্ছৃঙ্খল কল্পনা ও ভ্রান্তিই অধিক লক্ষিত হইল। তাহার প্রমাণার্থ দুই একটা স্থল উদ্ধৃত করিলাম, দেখিবেন। * * * * * বাহা হউক সংবাদ পত্রের সম্পাদকেরা যখন ঐ গ্রন্থগুলির প্রশংসা করিয়াছেন, তখন মাদৃশ ক্ষুদ্র ব্যক্তির নিন্দা বা প্রশংসার তাহার কোন ক্ষতি বৃদ্ধি নাই। পরন্তু “ভারত সংস্কারকে” আপনাব সেতার শিক্ষার নিন্দা দেখিয়া আমি অত্যন্ত দুঃখিত হইয়াছি। নিম্নরূপে আপনি প্রশংসার লোভে ব্যগ্র হইয়া তাদৃশ অবোধ্য ব্যক্তির নিকট সমালোচনার্থ পুস্তক খানি দিয়াছিলেন। সমালোচকের বোধ্যতা বিচার করেন নাই। বাহারা অগাধ ও নজাদিসকুল সাগরে মজ্জন করিয়া মুক্তা উত্তোলন করাকে লাভ বিবেচনা করে, অথবা কটকাকীর্ণ কেতকীবনে প্রবেশ পূর্বক পুষ্পোচ্চয়নকে সম্পদ বলিয়া মানে, তাহাবাই আপনকার গ্রন্থ সমালোচনার যোগ্য পাত্র। আমরা অনুরোধ করি যে, আপনি তাদৃশ লোককে আর ঐ গ্রন্থ সমালোচনার্থ প্রদান না করেন। মনে করুন ঐ পুস্তক খানি থাকিলে ৫টা টাকা আপন’র থাকিত, সম্ভেহ নাহি; নিবেদনমিত।

রাজারামপুর, দিনাজপুর;

২৬এ ভাদ্র ১২৮১।

(সহী) শ্রীমহেশচন্দ্র চক্রবর্তিনঃ (তর্কচূড়ামণি)।

(নিবাতকবচ বধ. কাব্যগেটিকা, প্রভৃতির গ্রন্থকর্তা)।

স্বরলিপি। সরগম প্রভৃতি স্বরের নামের আচ্ছন্ন যোগে যে স্বরলিপি লিখা যায়, তাহাকে সারগম স্বরলিপি বলা যায়; এবং রেখা ও বিন্দু, কিম্বা অন্য কোন প্রকার সঙ্কেত যোগে যে স্বরলিপি লিখা যায়, তাহাকে সাক্ষেতিক স্বরলিপি বলে।

ভারতবর্ষে স্বরলিপির ব্যবহার কখন ছিল না*, মুখে মুখেই চিবকাল সংগীত শিক্ষা হইতেছে, সেটী জ্ঞাত ভাবতীয সংগীতবেত্তারা স্বরলিপির উপকার অবগত নহেন, স্বরলিপিদ্বারা সকল প্রকার গানের স্রব তাল বিশুদ্ধরূপে লিখা যাইতে পারে, ইহা তাঁহারা বিশ্বাসও কবেন না। তাঁহারা বলেন যে, হিন্দু সংগীত অলিখনীয়, কারণ তাঁহারা এই আপত্তি কবেন যে, স্বরলিপি দ্বারা গান যদি বিশুদ্ধরূপেই লিখা যাইতে পারে, তবে স্বরলিপি শিখিয়াই লোকে তদৃষ্টে গান বীতিমত গাইতে পারে না কেন? অনেক কৃতবিদ্য লোকেও এই তর্কের ভ্রমজালে নিপতিত হন। স্বরলিপি সঙ্কেতাবলি চিনিতে ও তাহার তাৎপর্য বুঝিতে পারিলেই যে গান গাওয়াব ক্ষমতা জন্মে, এরূপ মনে কবা উচিত নহে। স্বরলিপি দেখিয়া দুই এক বৎসর নিরন্তর অভ্যাস করিলে, তবে লিপি দৃষ্টিমাত্র নূতন গান বিশুদ্ধরূপে গাওয়া সম্ভব হয়। অতএব স্বরলিপি প্রণালীর দোষ দেওয়া, কিম্বা সংগীত লিপিবদ্ধ কবা অসম্ভব মনে কবা, অজ্ঞতাব ফল। লিখিত ভাষা সম্বন্ধে একপ কেহই মনে কবেন না যে, ভাষা লিখাৰ সঙ্কেত—বর্ণমালা—এখনও অসম্পূর্ণ রহিয়াছে। কিন্তু কেবল অক্ষর নির্ভরেই কি সব পাঠ

। অনেকের একপ সংস্কার যে, পূর্বকালে স্বরলিপি প্রচলিত ছিল। এই সংস্কার অতীত ভ্রান্তি মূলক। স্বরলিপি প্রচলিত থাকিলে, কোন না কোন প্রাচীন সংস্কৃত সঙ্গীত পুস্তকে তাহা এক আধটা উদাহরণও পাওয়া যাইত। স্বরলিপি—এই কথাটাই আধুনিক। শাস্ত্রদেব-কৃত ‘সঙ্গীত বজ্রাকব’, সোমেশ্বর-কৃত ‘বাগবিবোধ’, অহোবল-কৃত ‘সঙ্গীত-পারিজাত’, প্রভৃতি সংস্কৃত গ্রন্থে স্বরলিপির ন্যায় যে সারগম দৃষ্ট হয়, তাহা প্রকৃত স্বরলিপি নহে, কাবণ তাহাতে স্রবের বিভিন্ন স্থানিহের, এবং আশ্রিত, মিড, গমক প্রভৃতি, সংকেত দৃষ্ট হয় না, কেবল স্বরের নাম-মাত্র প্রাপ্ত হওয়া যায়। অতএব তাহাকে কেবল সারগম বলা যাইতে পারে, প্রকৃত স্বরলিপি ভিন্ন প্রকার। গোপাল নামক, ভানসেন প্রভৃতি আধুনিক কালের বিখ্যাত পুরাতন গায়কগণ কেহহ স্বরলিপি দৃষ্ট করিয়া সঙ্গীত শিক্ষা করেন নাহ। সকলেই মুখে মুখে গান শিক্ষা করিয়াছেন, এবং হাত দ্বিগা যন্ত্রাদিন শিক্ষা করিয়াছেন। স্রবের নামমাত্র ব্যবহার থাকিলে স্বরলিপির ব্যবহার থাকা বলা যাইতে পারে না। তাহা হইলে সকল দেশে, সকল জাতির মধ্যেই স্বরলিপির ব্যবহার আছে, বলিতে হয়, কেননা সকল দেশে জাতিতেই সঙ্গীতের স্বরের নাম প্রচলিত আছে, এবং যাহাদের ভাষার বর্ণমালা আছে, তাহারা ঐ সকল নাম লিখিয়াও থাকে। কিন্তু ভ্রমোপ ভিন্ন অন্য কোনও প্রকৃত স্বরলিপি উদ্ভাবন হয় নাই, এবং অধুনা যে যে জাতি স্বরলিপি দৃষ্ট সঙ্গীতালোচনা করিতেছে, তাহারা সকলেই ইউরোপীয় স্বরলিপির ব্যবহার করিতেছে।

† ইরাজীতে এইরূপ সারগম সাধনকে *solfeggio* বলে।

করা যায় ? কখনই নহে। বালকে নাটক পড়িতে পারে না ; বালক কেন, অস্বদেশীয় ভাষা সন্তানের মধ্যে অনেক বয়স্হ লোকেও নাটক পড়িতে পারেন না। তজ্জন্ত যে অক্ষরে নাটক লিখিত হয়, তাহার দোষ কেহই দেন না ; সে পাঠকেরই দোষ ; কেননা বাঁহার সংস্কার ও অভ্যাস অধিক, তিনি অন্যায়ামেই পড়েন। অতএব সকল কার্যেই সাধনা ও সংস্কার, দুইএরই বিশেষ প্রয়োজন। ভাষার অর্থনির্বিশেষে অসংখ্য প্রকার উচ্চারণের প্রয়োজন হয়, কিন্তু বর্ণমালায় তাহার শতাংশের একাংশ সঙ্কেতও নাই। আব তাহা করাও অসম্ভব। তাহা কবিলেও অক্ষরের জটিলতা দোষে কেহ কখন লিখিত ভাষা সহজে শিক্ষা করিতে পাবিত না। অভ্যাস ও সংস্কার বলে সঙ্কেতেব ঐ অভাব আপনা হইতেই পবিপূর্বিত হইয়া যায়। অনেক সাহেব ইংলও হইতে হিন্দী ও বাঙ্গলা ভাষা উত্তম শিক্ষা কবিয়া আইসেন, কিন্তু প্রথমতঃ তাহাব বাঙ্গলা ও হিন্দী কথা এ দেশীয় লোকে কেহই বুঝিতে পাবে না। তাহাতে কেহ এরূপ বলেন নহে না, যে ঐ সকল ভাষা অলিখনায়। পুস্তক দেখিয়া যেমন শিক্ষা করিতে হয়, তেমন প্রথম প্রথম লোকের মুখেও সন্দেহ শুনিতে হয়, তাহা হইলে সংস্কার শীঘ্রই জন্মে। ভাষার দ্বায় সঙ্গীতেবও অনেক কার্য্য সঙ্কেতদ্বারা লিখিয়া প্রকাশ করা দুঃসাধ্য। ইহাতেও সংস্কার ও অভ্যাস দ্বাবা সেই সকল অভাব পরিপূর্ণ হয়। ভাষাপেক্ষা সংগীত লিখা বরং সহজ, কেননা ইহা কতকগুলি অপরিবর্তনীয় নিয়মেরই অধীন। সেই নিয়মের অনুধাবন হইলেই, সংগীত লিখা যাইতে পারে। যাহারা সংগীত লিখার চর্চা করে নাই, তাহাদের তদ্বিষয়ে অবিশ্বাস হওয়া অসম্ভাবিত নহে।

সুপ্রসিদ্ধ ইউরোপীয় পরিব্রাজক মার্কো পোলো যৎকালে আফ্রিকায় ভ্রমণ করেন, তাঁহাব সঙ্গীয় এক বন্ধু তাঁহাব কোন যন্ত্র লইয়া দূবে গিয়াছিলেন। সেই যন্ত্র প্রয়োজন হওয়াতে মার্কো পোলো তদ্বিষয়ে এক পত্র লিখিয়া, তাহা এক কাফ্রিকে দিয়া, দূরস্থ বন্ধুর নিকট পাঠাইলেন। বন্ধু সেই পত্র পাঠমাত্র যন্ত্র খানি বাহিব করিয়া দিলেই, সেই কাফ্রি একবারে চমৎকৃত ও অবাক হইয়া গেল ; এবং তদবধি সেই গ্রামস্থ তাবৎ কাফ্রি মার্কো পোলো ও তাঁহার বন্ধুকে দেবতা বলিয়া মান্ত্র ও ভক্তি করিয়াছিল। কাফ্রিরা লিখিতে পড়িতে জানিত না, সুতরাং তাহার উপকার অবগত ছিল না ; হঠাৎ তাহা দেখিয়া যে তাহারা চমৎকৃত হইবে, এবং বিজ্ঞাবান্ লোককে দেবশক্তিমন্ত্র মনে করিবে, তাহা কিছুই আশ্চর্য্য নহে। অধুনা ভারতবর্ষে সংগীত সম্বন্ধেও অবিকল ঐ রূপ অবস্থা। ইদানীং যে দুই এক ব্যক্তি স্বরলিপি সহকারে গান সাধনা করিয়া কৃতবিদ্ব হইয়াছেন, তাঁহাদের লিপি দৃষ্টিমাত্র নতন নতন গান গাওয়া যে ওস্তাদ দেখেন, তিনিই

আশ্চর্য্য হন। অতএব স্বরলিপি চর্চা বাহাতে দেশময় ব্যাপ্ত হয়, তাহার চেষ্টা করা প্রত্যেক দেশহিতৈষী ব্যক্তিরই কর্তব্য। কোন্ স্বরলিপি সহজ ও উৎকৃষ্টতর, তাহার মীমাংসার জ্ঞান অপেক্ষা করার প্রয়োজন নাই। বাহার যে লিপি সামনে পড়িবে, এক্ষণে তাহার তাহাই অভ্যাস করা উচিত। এই প্রকারে সংগীতনিপুণ ভদ্রলোক মাত্রেই স্বরলিপির কার্য্যজ্ঞান বৃদ্ধি হইলে, ক্রমে পাঁচ প্রকার চর্চা করিতে করিতে, কোন্ স্বরলিপি যে সহজ ও অধিকতর কার্য্যোপযোগী, তাহা লোকে আপনা হইতেই বুঝিতে পারিবে। এখন তদ্বিষয়ে বাদানুবাদ করা বৃথা; কারণ সাধারণে তাহার তাৎপর্য্য কখনই সম্যক বুঝিতে পারিবে না। আমার মতে ইউরোপীয় সাঙ্কেতিক স্বরলিপি যে সর্ব্বাংশে উৎকৃষ্টতম, তাহাব বিচার মংগ্ৰণীত 'সেতার শিক্ষা' নামক গ্রন্থের মুখবন্ধে দ্রষ্টব্য।

গীতসূত্র সার

১ম পরিচ্ছেদ—কণ্ঠ মার্জনা

কণ্ঠ অতীব চমৎকার ও অনুপম যন্ত্র। মনুষ্যকৃত কোন যন্ত্রই এ পর্য্যন্ত কণ্ঠের ত্রায় ক্রমবান হইতে পাবে নাই, কখন যে পারিবে, তাহাও সম্ভব বোধ হয় না। প্রতি মুহূর্তে কণ্ঠযন্ত্র ব্যবহৃত হইতেছে বটে, কিন্তু বিশেষ যত্ন ও অভিনিবেশ ব্যতীত ইহার ক্রিয়ারহস্ত অবগত হইতে পারা যায় না, কেননা ইহার কার্য চাক্ষুষ হইবার উপায় নাই। ভারত-বর্ষীয় গায়কগণ কণ্ঠ মার্জনার সুনিয়ম ও সতুপায় এখনও জানিতে পারেন নাই। কি প্রণালীতে সাধনা করিলে স্বর স্নমধুর ও সবল হয়, এবং বহুকাল পর্য্যন্ত কার্যক্ষম থাকে, তাহা প্রায়ই কেহ জানেন না। সেই জন্য অনেক গায়কেই, বিশেষতঃ কালাবৃত, অর্থাৎ ওস্তাদী গায়কগণ, ষথেষ্ট শ্রম কবিয়াও সর্ব সাধারণের চিত্তরঞ্জন করিতে পারেন না, এবং প্রায়ই দেখা যায় যে, গায়কের বয়স কিঞ্চিৎ অধিক হইলেই আর গানশক্তি তত থাকে না, ইহার বহু জীবিত দৃষ্টান্ত প্রাপ্ত হওয়া যায়। কণ্ঠ সম্বন্ধে লোকের আশ্চর্য্য ভ্রান্তি এখনও রহিয়াছে; কণ্ঠ পরিকার হইবে বলিয়া গায়কেরা, ঘৃতাঙ্ক বস্ত্রখণ্ড পুনঃ পুনঃ গ্রাস করিয়া, তাহা বাহির করিয়া লয়; অধিক দ্রুত দিয়া খিচুড়ী খাইয়া, তাহা উদ্গীর্ণ করিয়া ফেলে। তাহারা জানে না যে, গলদেশে দুইটা নালী, একটা অন্ননালী, যদ্বারা খাদ্য উদরস্থ হয়, সেইটা ভিতর দিকে, অপরটা শ্বাসনালী, যদ্বারা নিশ্বাস প্রশ্বাস হয়, এটা সম্মুখের দিকে। এই শ্বাসনালী দিয়াই কথা ও গান উচ্চারণ হয়। যাহারা উপরোক্ত প্রকারে কণ্ঠ পরিকার করিতে চেষ্টা করেন, তাহাদের সকল কার্যই অন্ননালী দিয়া হয়, কিন্তু সে নালী দিয়া শ্বরোচ্চারণ হয় না, স্ততরাং তাহাদের সকল শ্রমই পণ্ড হয়। যে শ্বাসনালী দিয়া স্বর বাহির হয়, তন্মধ্যে বায়ু ভিন্ন কিছুই যায় না, বাইলে অত্যন্ত কাশি

হয়, যাহাকে “বিষম লাগা” বলে, কেবল বায়ু নিবিঘ্নে যাতায়াত করে*। সেই বায়ুই কণ্ঠস্বরের কৰ্ত্তা। কণ্ঠ হইতে কি প্রকারে স্বরোৎপাদন হয়, তাহা গায়কেরা অনবগত থাকিতেই, স্বরের উৎকর্ষতা সম্পাদনের উপায় অবগত হইতে পারেন নাই। স্বরোৎপাদনের নিয়ম ক্রমে বর্ণিত হইতেছে†।

শ্বাসনালীর উপর প্রান্তে দুই খানি পাতলা ক্ষুদ্র স্বকৃ থাকে, তাহারা বায়ুদ্বারা কম্পিত হইয়া ধ্বনি উৎপাদন করে। এই স্বকৃ দুই খানিকে “বাক্-তন্তু” (ভোকাল কর্ড্‌স্) নামে কহা যায়। ওহারা নলেব মুখে সাম্না সামনি পড়িয়া থাকে। শব্দ করার ইচ্ছা হইলে, কণ্ঠস্থ পেশী দ্বারা বাক্ তন্তুদ্বয় উত্তিত হয়; তখন ফুস্‌ফুস্ নামক হৃদয়স্থ বায়ুকোষ হইতে বায়ু আসিয়া উহাদিগকে কম্পিত করিলে, ধ্বনি উৎপন্ন হয়। অতএব ফুস্‌ফুস্ ও বাক্-তন্তু, এই দুই সামগ্রী কণ্ঠস্বরের মূল উপাদান। উহাদের যোগাযোগ্য ব্যবহারেই স্বরের উৎকর্ষাপকর্ষতা হয়—মধুর ও কৰ্কশ হয়। ফুস্‌ফুস-যন্ত্র ভস্মার স্রাব, অর্থাৎ কামারের হাপরের স্রাব। সর্দী হইলে উহাতে স্লেম্মা জন্মে, তখন বায়ুর ব্যাঘাত ঘটিয়া স্বর বিরুদ্ধ হয়। অধিক চীৎকার করিলে, ফিষা সর্দী হইলে, কোমল বাক্-তন্তুদ্বয় ক্ষীত হইয়া স্বরবিকার উৎপন্ন হয়। বাটীতে কোন ক্রিয়া কাণ্ড হইলে, কৰ্ম্মকর্ত্তার গলা অগ্রে ভাঙ্গিয়া যায় তাহারও কারণ এই :—অধিক চীৎকারে বাক্-তন্তু বায়ু কর্ত্তক অধিক আহত হইয়া ক্ষীত হয়, তখন আর তাহা ভাল রূপে কম্পিত হইতে না পারাতে, স্বর-ভঙ্গ উপস্থিত হয়; এবং কখন অতিশয় ফুলিয়া একবারে কম্পিত হইতে না পারাতে স্বর বন্ধ হইয়া যায়। অতএব বাক্-তন্তু বাহাতে ক্ষীত না হয়, এবং ফুস্‌ফুসে বাহাতে স্লেম্মা না জন্মায়, গায়কের সর্বদা এই প্রকার সাবধানে থাকা উচিত।

কণ্ঠ স্বর দুই প্রকার; স্বাভাবিক ও বাজখাঁই। স্বাভাবিক স্বর অধিক মিষ্ট ও সহজ-সাধ্য, বাজখাঁই স্বর আশু চটক্‌দার হয় বটে, কিন্তু তত মিষ্ট হয় না ‡। বাজখাঁই

* শ্বাসনালী দিবা কোন পদার্থেব অধোগতি হইলে, তাহা ফুস্‌ফুসে গিয়া পড়ে। কিন্তু ফুস্‌ফুস্ এমনি কোমল যন্ত্র যে, তাহাতে তত্ত্ব পদার্থ পড়িলেই মৃত্যু উপস্থিত হয়। অতএব এই বিপদ নিবারণার্থ স্বভাবের এমনি কোমল যে, কণ্ঠনালী দিবা বায়ু ভিন্ন অন্য কোন পদার্থ যাইতে থাকিলেই, কাশি উপস্থিত হইয়া উহাকে উৎক্ষিপ্ত করিয়া ফেলে—কখনই নানিতে দেখ না।

† এই বিষয়েব বিস্তারিত বিবরণ অবগত হওয়ার জন্য ডাক্তার কার্পেটার ও মুলার কৃত ‘শবীর বিধান’ এবং ডাক্তার রাশ্ ও চার্লস লান্ কৃত কণ্ঠতন্তু বিষয়ক গ্রন্থ ইংরাজী শিক্ষিত সঙ্গীত ছাত্রদিগের পাঠ করা উচিত।

‡ শ্রীজ্ঞান ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী মহাশয় কৃত ‘সঙ্গীতসারে’ লিখিত আছে “গলা চাপিয়া বাজখাঁই পদ্ধতিতে যে এক প্রকার গান করার প্রথা আছে, বাজ বাহাদুর সেই পদ্ধতির প্রণেতা। বাজ বাহাদুর ১৬০০ খৃঃ শতাব্দীতে মালবা প্রদেশে রাজ্য করিতেন।”

আওআজ কৃত্রিম স্তরতাং স্বাভাবিক, এবং তাহা আয়ত্ত করাও কঠিন; এই জ্ঞান অনেক বাহবা লইবার আশায় বাজখাই স্বর অভ্যাস করেন। কিন্তু কণ্ঠের মধুরতা নষ্ট করার পক্ষে বাজখাই বিশেষ পটু। হিন্দুস্থানের কালাবীত্ গায়কেরা যে আওয়াজ গলায় সাধনা করেন তাহা সম্পূর্ণ বাজখাই না হইলেও তাহাকে অর্দ্ধ বাজখাই বলা যায়। স্বাভাবিক আওয়াজে অতি অল্প ওস্তাদেই গাইয়া থাকেন; এই জ্ঞান ওস্তাদী গান সব সাধারণের মনোরঞ্জন হয় না, এবং ওস্তাদদিগের ঐ রূপ গলাও টেকে না। উহার কারণ, এবং বাজখাই ও স্বাভাবিক, উভয়বিধ স্বর কি রূপে উৎপন্ন হয়, তত্তাবধিষয় নিম্নে প্রকটিত হইতেছে।

শ্বাসনালীর মুখদেশের নাম 'লারিংস'; তাহা বৃত্তের ঞায় গোল। সেই বৃত্তের দুই দিকে, ভিন্ন স্থানে, বাক্-তন্তুদ্বয় একটীর সম্মুখে অপরটী অবস্থিতি করে। ইহার। বায়ুর প্রতিঘাতে সমস্তরে ধ্বনিত হয়; এবং ইহার। পেশী দ্বারা সঙ্কষিত হইলে ধ্বনি উচ্চ হয়, এ টিল পড়িয়া স্থূলীকৃত হইলে, ধ্বনি গভীর হয়। সেই সকল ধ্বনি মুখগহ্বরের স্থানে স্থানে, যথা—তালুতে, গণ্ডে, দন্তে, প্রতিধ্বনিত হইয়া, প্রবলতা ধারণ করত নির্গত হয়। মুখগহ্বরের তারতম্যে স্বরেরও তারতম্য হয়। যাহার মুখগহ্বরের স্বর অনিয়মিতরূপে প্রতিধ্বনিত হয়, তাহার স্বর স্থলিত হয় না। বাক্-তন্তু দ্বয় স্বতন্ত্র কম্পিত হইলে, অর্থাৎ কম্পনের সময় কেহ কাহাকে স্পর্শ না করিলে, স্বাভাবিক স্বর নির্গত হয়। বাজখাই স্বর উচ্চারণ কালে গলা চাপিয়া লারিংসের বৃত্তাকার পরিবর্তন পূর্বক অণ্ডাকার করিতে হয়, তখন বাক্-তন্তুদ্বয় পরস্পর নিকটস্থ ও কম্পন কালে ঠেকা ঠেকি হইয়া, একটীতে অপরটী আচ্ছাদিত হয়; এই রূপে যে চেরা ধ্বনি উৎপন্ন হয়, তাহাই বাজখাই। বাক্-তন্তুদ্বয় ঐ প্রকারে আঘাত প্রাপ্ত হওয়াতে ক্ষীণ হইয়া তখন আর উচ্চ ধ্বনি নির্গত করিতে পারে না; এই জ্ঞান বাজখাই গলা অধিক চড়ে না। বাক্-তন্তু ফুলিয়া মোটা হইয়া খাদ স্বর অনায়াসে উৎপন্ন করে; এই হেতু কালাবীত্ গায়কেরা খাদে গাইতেই বিশেষ পটু। বাক্-তন্তু উল্লিখিত রূপে আঘাত পাইয়া ফুলিয়া যাওয়াতে ক্রমে তাহার স্বরোৎপাদন শক্তির হ্রাস হয়; এই কারণে ওস্তাদী গায়কেরা বেশী বয়সে আর কণ্ঠক্ষুর্তি পান না।

এক্ষণে জিজ্ঞাসা হইতে পারে যে, বাজখাই আওআজের যদি এতই দোষ, তবে ওস্তাদের। কণ্ঠ করিয়া উহা সাধনা করেন কেন? ইহার কারণ প্রাচীন প্রথা ও অভ্যাস; অভ্যাসে দোষ গুণের বিচার থাকে না, মন্দও ভাল বলিয়া বোধ হয়। ঐ প্রথা হওয়ার কারণ এই, তাহুর। যত্নের যে ধ্বনি, তাহা বাজখাই আওআজের

জ্ঞান। ঐ যন্ত্রের সওআরীর উপর সূতা দিয়া যে জোআরী করা হয়, তাহাতেই তারের বাজখাই ধ্বনি হয়। ঐ সূতা তাকে লাগাইয়া সওআরীর উপর টানিয়া ক্রমে এমন স্থানে দ্বিতে হয়, যে খানে রাখিলে তার কম্পনের সময় সওআরীর উপর ক্রমাগত আহত হইতে থাকে, তাহা হইলেই এক প্রকার চেরা বাঁজী আওয়াজ উৎপন্ন হয়; সেই জোআরী করা আওয়াজই বাজখাই আওয়াজ। তাম্বুরা যন্ত্র যে প্রকারে নিৰ্ম্মিত, তাহাতে তারের স্বাভাবিক ধ্বনি তত প্রবল না হওয়াতেই, উক্ত প্রকারে জোআরী দিয়া তাম্বুরার ধ্বনি প্রবল করা হয়। ওস্তাদেরা চিরকাল তাম্বুরা লইয়া গান করিয়া থাকেন; সূতরাং উহার জোআরীকৃত আওয়াজের সহিত গলার আওয়াজ মিল করিবার জন্য কণ্ঠস্বরেও তাঁহার জোআরী দেন, তাহাতেই বাজখাই আওয়াজ হয়। কণ্ঠে কি প্রকারে জোআরী হয়, তাহার প্রক্রিয়া পূর্বেই বলা হইয়াছে, অর্থাৎ বাক্-তত্ত্বদ্বয় পরস্পর ঠেকা ঠেকি হইয়া কম্পিত হইলে জোআরী হয়। ওস্তাদী গায়কেরা যন্ত্র ভিন্ন যে গাইতে ইচ্ছা করেন না, তাহা সকলেই জানেন। তাহার কারণ এই যে, তাঁহার জোআরী করা আওয়াজে গান গাওয়া অভ্যাস করাতে, শাদা গলায় ভাল গাইতে পারেন না; তাম্বুরার সাহায্য ব্যতীত গলায় জোআরী স্ববিধা মত আইসে না, আসিলেও তত পরিষ্কার হয় না; তাম্বুরার জোআরীকৃত ধ্বনির সহিত কণ্ঠ মিলাইয়া গাইলে কণ্ঠে জোআরী পরিষ্কার হয়, এবং যন্ত্রের সহিত মিলিত হইয়া কিঞ্চিৎ সুশ্রাব্য হয়।

বহু কাল হইতে তাম্বুরা লইয়া গান করার প্রথা বঙ্গমূল হওয়াতে, এবং তাম্বুরা ব্যতীত গানের সাহায্যকারী অল্প উত্তমতর যন্ত্র না থাকাতে, ওস্তাদেরা তাম্বুরার অনুরোধে কণ্ঠস্বরেও জোআরী করিয়াই বাজখাই ধরণ সাধনা করিতে বাধ্য হইয়াছেন। এক্ষণে দেখা যাইতেছে যে, তাম্বুরা যন্ত্রই যত অনিষ্টের মূল; অতএব উহার সহিত আওয়াজ সাধা কখনই উচিত নয়। সাধনা দ্বারা কণ্ঠস্বর মিষ্ট করিতে হইলে, হার্মোনিয়ম যন্ত্রের * সহিত সাধিয়া উহারই আওয়াজ কণ্ঠে অনুকরণ করার যথাসাধ্য চেষ্টা করা উচিত, তাহা হইলে কণ্ঠ অতিশয় সুমধুর হইবে। কিন্তু হার্মোনিয়ম

* গ্রন্থকার যে হার্মোনিয়ম যন্ত্রের কথা মনে রাখিয়া উহার সহিত গলা মিলাইয়া স্বর অভ্যাস করিবার কথা বলিয়াছেন তাহা অধুনা প্রচলিত হার্মোনিয়ম যন্ত্র নহে, যে সময়ে এই গ্রন্থখানি প্রথম প্রকাশিত হয় (১৮৮৫) সেই সময়কার বিশেষে প্রস্তুত অতীব সরেলা উৎকৃষ্ট হার্মোনিয়মকেই তিনি বুঝাইয়াছেন। হার্মোনিয়ম যন্ত্রে তাম্বুরার ন্যায় জোআরীর দোষ না থাকিতে পারে কিন্তু এখনকার কালের বাজার চলতি হার্মোনিয়মের একটা প্রধান ত্রুটি এই যে, উহাতে হৃদয় হ্রাস্তর অর্থাৎ ‘স্রুতির’ বিশেষ কোন অবকাশ নাই। হার্মোনিয়মের পর্দাগুলি পূর্বনির্দিষ্ট ও অপরিবর্তনীয়রূপে বাঁধা থাকায় প্রতি সপ্তকান্তরে যে বাঁশ স্রুতির আরোহাবরোহ ক্রম রহিয়াছে তাহা পরিস্ফুট করিবার সুযোগ ইহাতে নাই। হার্মোনিয়মের সাহায্যে গলা সাধিবার সময় এই কথাগুলি মনে রাখিলে ভাল হয়।

কিছু মূল্যবান যন্ত্র ; সকলের আয়ত্বাধীন নহে । এশ্রার, বেয়ালা, সারঙ্গী, উহাদের সহিতও আওয়াজ সাধিলে কণ্ঠ সুললিত হইতে পারে । কিন্তু তাহুরা অতি অনায়াস-লভ্য যন্ত্র ; সকলেই কিনিতে পারে । অতএব তাহার সহিত কণ্ঠ সাধন করিতে হইলে এই উপদেশ গ্রহণ করা উচিত যে, তাহাতে জোআরী না দিয়া, তাহার স্বাভাবিক ধ্বনির সহিত স্বব সাধনা করিবে ; তাহা হইলে কণ্ঠে জোআরী জন্মিবে না । তাহুরায় যথেষ্ট জোআরী দিয়া, অথচ তাহার সহিত স্বাভাবিক কণ্ঠে গান সাধা প্রায়ই সম্ভব হয় না । সর্বদা জোআরীর অন্তরঙ্গী হইলে, কণ্ঠে জোআরীর অনুকরণ নিবারণ করা দুঃসাধ্য হইয়া পড়ে ; কারণ কণ্ঠ সর্বদা যাহা শুনে অর্থাৎ কাণের কাছে যে রূপ আওয়াজ অনবরত ধ্বনিত হয়, কণ্ঠ তাহা অনুকরণ না করিয়া থাকিতে পারে না, শারীর অনুকৃতির বল রোধ করা দুঃসাধ্য । তৎফল ওয়ালী বাইগণের সর্বদা সারঙ্গীর সহিত গান গাওয়াতে, তাহাদের কণ্ঠ স্বরও ঐ যন্ত্রের ন্যায় স্নামষ্ট হয় । যাহার কণ্ঠ স্বাভাবিক আওয়াজ উত্তম শ্রুত হইয়া উঠাতেই গাওয়া অভ্যস্ত হইয়া গিয়াছে, তিনি তাহুরার জোআরীকৃত ধ্বনির সহিত গাইয়া কণ্ঠ অবিকৃত রাখিতে পারেন ।

তাহুরার সহিত উক্ত সুরে গাওয়া অভ্যাস করিলে, গলায় জোআরী হইতে পায় না ; কেননা, পূর্বেই ব্যক্ত হইয়াছে, বাজখাই স্বর কখনই চড়ে না ; অধিক চড়াইতে হইলে জোআরী একেবারে ত্যাগ করিতে হয় । সুবিখ্যাত খেয়ালী মৃত আহম্মদ খাঁ অতি উচ্চ কণ্ঠে গাইতেন, এই জন্ত তাঁহার কণ্ঠে জোআরী ছিল না, এবং অতি বৃদ্ধ বয়স পর্য্যন্তও তাঁহার গলায় জোর ছিল । তিনি আন্দাজ ৮০ বৎসর বয়সের সময়ে লোকান্তর প্রাপ্ত হইয়াছেন । তাঁহার কণ্ঠের মধুবতার বিষয় অনেকেই জানেন ; উহা দেশ বিখ্যাত ।

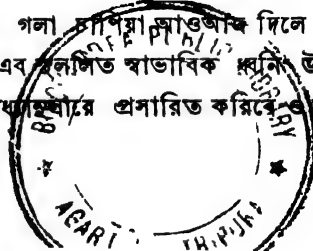
কণ্ঠস্বর সম্বন্ধে উক্ত সিদ্ধান্ত আমার “অল্পভব চিকিৎসা” নহে ; আমি নিজে ভুক্তভোগী । জোআরী করা ও স্বাভাবিক, উভয়বিধ স্বরই সাধনাদ্বারা তারতম্য বুঝিয়া উক্ত সিদ্ধান্ত করা হইয়াছে । এবং বহুতর জীবিত গায়কের কণ্ঠস্বরের অবস্থা পরিদর্শন পূর্বক ঐ সিদ্ধান্ত প্রমাণীকৃত করা হইয়াছে । কুসংস্কার, কদভ্যাস ও অজ্ঞতা বশতঃ অনেক গায়কে ঐ মতের পোষকতা না করিতে পারেন । কিন্তু নানা প্রকার সাধনা করিতে করিতে ক্রমে ঐ কথা যে সকলের বিশ্বাস হইবে, তাহার কোন সন্দেহ নাই ।

ভারতীয় কারিগরগণের সমধিক শিল্পনৈপুণ্য না থাকাতে, এ প্রকার তাহুরা যন্ত্র প্রস্তুত হয় নাই, বাহাতে জোআরী না দিয়া স্বাভাবিক তारे স্নন্দর সবল ধ্বনি

উৎপন্ন হয়। আমাদের সেতার যন্ত্রেও জোআরী আছে; কেবল ছড় বিশিষ্ট যন্ত্রে জোআরী নাই। অতএব ছড়বিশিষ্ট যন্ত্রই গানের সাহায্যার্থ বিশেষ উপযোগী। অনেকের এরূপ সংস্কার থাকিতে পারে যে, তার যন্ত্রে জোআরী ব্যতীত উত্তম বোলন্দ, অর্থাৎ সবল, ধ্বনি উৎপন্ন হইতে পারে না; কিন্তু পিয়ানোফোর্ট যন্ত্র দেখিলে তাঁহাদের সে ভ্রম দূর হইতে পারে। উহা তার বিশিষ্ট যন্ত্র, অথচ জোআরী ন'ই; উহার ধ্বনি যেমন প্রবল, তেমনি স্থললিত। বংশীর ধ্বনি অতিশয় স্নমধুর, সকলেই জানেন; তাহাতে জোআরী নাই, খোলা আওআজ। পিয়ানো ও হার্মোনিয়ম যন্ত্রের উচ্চ স্বরগুলি অবিকল বংশীর শ্রায়। বংশীর স্বর অতি উচ্চ; এই প্রকৃতির স্থললিত খাদ স্বর ইউরোপীয় কর্ণেট, ট্রুথোন, বাস্‌ ক্লারিনেট প্রভৃতি যন্ত্রে নির্গত হয়; ইহার সন্মিলন বায়বীয় যন্ত্র ফুৎকার দ্বারা ধ্বনিত হয়। অতএব বায়বীয় যন্ত্রেই যথার্থ স্থললিত সাক্ষাতিক ধ্বনির উত্তম আদর্শ প্রাপ্ত হওয়া যায়। হার্মোনিয়ম যন্ত্রের খাদ স্বর গুলিও ঐ সকল যন্ত্রধ্বনির অবিকল অনুরূপ। ইদানীং আমাদের দেশের অনেক লোকে হার্মোনিয়ম ব্যবহার করিতেছেন। মনে কর, যদি কাহারও হার্মোনিয়মের শ্রায় কণ্ঠস্বর হয়, তাহার গান যে কি পর্য্যন্ত মধুর ও মনোহর হয়, তাহা কি আর বুঝাইবার প্রয়োজন করে? যে ফিকিরে হার্মোনিয়মের ধ্বনি উৎপন্ন হয়, কণ্ঠেও অবিকল সেই কোশল, কোন বিভ্রান্ত নাই। উক্ত যন্ত্রে বায়ুদ্বারা পিত্তলখণ্ড কম্পিত হইয়া ধ্বনি উৎপন্ন হয়; কণ্ঠে বায়ুদ্বারা মাংসখণ্ড কম্পিত হইয়া ধ্বনি উৎপন্ন হয়। অতএব কণ্ঠস্বর হার্মোনিয়মের অনুরূপ করিতে চেষ্টা করা, গান শিক্ষার্থীর সর্বতোভাবে কর্তব্য। ইউরোপের ভাল ভাল অপেরা গায়ক ও গায়িকাদিগের কণ্ঠস্বর অবিকল ঐ প্রকার।

কণ্ঠস্বর স্বাভাবিক হইলেও, যথেষ্টমাত্র স্বরোচ্চারণ করিলে তাহা মিষ্ট হয় না। কোন কোন কণ্ঠ শুল্লিকা ও স্তম্ভাধনা ব্যতীতও স্নমধুর হয় বটে; কিন্তু সে দৈবাৎ কখন উৎরাইয়া যায়। প্রত্যুত ধ্বনিবিজ্ঞান ও পদার্থতত্ত্ববিৎ সুনিপুণ কারিগরের নিশ্চিত প্রত্যেক যন্ত্রই যেমন স্থললিত ধ্বনি বিশিষ্ট হয়; প্রত্যেক গায়কেরও সেই রূপ মিষ্ট স্বর হওয়া উচিত। কোন স্থললিত মনোহর ধ্বনি আদর্শ স্বরূপ লইয়া তদনুরূপের চেষ্টায় সাধনা করিলেই কণ্ঠস্বর মিষ্ট হইতে পারে; তাহাবার ধ্বনি সে আদর্শ নহে। কণ্ঠে স্বর উৎপাদনের নিয়ম নিয়ে বর্ণিত হইতেছে।

পূর্বেই বলা হইয়াছে যে, গলা চাপিয়া আওআজ দিলে জোআরীকৃত বাজখাই ধরনের ধ্বনি নির্গত হয়। অতএব স্থললিত স্বাভাবিক ধ্বনি উৎপন্ন করিতে হইলে, গলায় চাপ না দিয়া কণ্ঠ সাধনদ্বারা প্রসারিত করিবে, তখন জিহ্বার মূল দেশ



Rs-20.00

সম্পূর্ণ নামাইয়া রাখিবে । জিহ্বা যত উত্তোলিত ও বহির্গত হইবে, ততই আওয়াজের জোর ও মাদুর্য্য কমিয়া যাইবে । তাহার দৃষ্টান্ত—জিহ্বা বাহির করিয়া আওয়াজ দিলে স্বর কেমন বিকৃত হয়, তাহা জানা যায় । অতএব জিহ্বা ভিতরে রাখিয়া তাহার মূলদেশ যত চাপিয়া রাখিবে এবং শ্বাসনালীর মুখদেশ যত বিস্তার করিয়া খুলিয়া দিবে, ততই পরিষ্কার, সুললিত ও বোলন্দ স্বর নির্গত হইবে । গানের কথোচ্চারণে কেবল জিহ্বার অগ্রভাগ সঞ্চালিত হইবে । বাক্-তন্ত্বে বায়ুর প্রতিঘাত অল্প হইলে স্বর ক্ষীণ অর্থাৎ মৃদু হয় ও প্রতিঘাত অধিক হইলে স্বর প্রবল হয় । বায়ু প্রয়োগের অল্লাধিক্যে প্রতিঘাতেরও অল্লাধিক্য হইয়া স্বর মৃদু ও সবল হয় । অতএব ফুসফুস হইতে ঐ বায়ু প্রয়োগের ন্যূনাতিরেক এরূপ অভ্যাস করিতে হইবে যে, প্রয়োজনানুসারে ধ্বনি ছোট বড় করা যায় । কাণকথার জ্ঞান অতি ক্ষীণ ধ্বনি হইতে অতীব প্রবল ধ্বনি পর্য্যন্ত উচ্চারণের অভ্যাস রাখিতে হইবে । গাইবার সময় সর্বদাই নিশ্বাস পেট ভরিয়া টানিয়া লইবে, অধিক দম রাখার অভ্যাস না হইলে গাওনা উত্তম হয় না । হৃদয় ভরিয়া বায়ু লইয়া তাহা ক্রমে ক্রমে প্রয়োজন মত কখন অধিক, কখন অল্প করিয়া ছাড়িতে হয় । কিন্তু সেই বায়ু এ প্রকারে নির্গত হইবে, যেন মুখে হাত দিলে গানের সময় হস্তে বায়ু অহুভূত না হয় । মুখ যথেষ্ট ব্যাদিত হইয়া ঈষদ্ধাস্ত ভাবে থাকিবে । মুখের অবস্থার তারতম্যে স্বরের বিশেষ তারতম্য হয় ; অতএব মুখের ভাবের প্রতি যথেষ্ট মনোযোগী হওয়া উচিত । মুখভঙ্গীর ইতর বিশেষে শব্দার্থের ইতর বিশেষ হয়, ইহা সকলেই জানেন । মানব কণ্ঠ নিঃসৃত এমন কোন ধ্বনিই নাই, যাহা মুখ দ্বারা গঠিত ও অনুশাসিত হইবার প্রয়োজন না হয় । অত্যাগত স্বরের মূদ্রাদোষ তত হানিজনক নহে ; কিন্তু মুখের মূদ্রাদোষ নিতান্ত অসহনীয়, এবং তাহা গানের যে কতদূর হানি করে, তাহা ব্যক্ত করা যায় না । কিন্তু দুঃখের বিষয় এই যে, ভারতীয় ওস্তাদী গায়কদিগের প্রায়ই মুখের মূদ্রাদোষ অধিক, এবং তাঁহাদের অবোধ শিষ্যগণ গুরুর ঐ মূদ্রাদোষ পর্য্যন্তও অনুকরণ করিতে চেষ্টিত হয় । উপরে একটা উপদেশ বিন্ধত হইয়াছি, গাইবার সময় অন্তরস্থ বায়ু যেন নাসারন্ধ্র দিয়া কখনই নির্গত করা না হয়, তাহা করিলে স্বর সামুদানিক অর্থাৎ নাকি হইয়া যাইবে ; এটা বড় দোষ, ইহার জ্ঞান বিশেষ সতর্ক থাকা উচিত ।

ভারতবর্ষীয় গায়কগণ গানারম্ভের সময় গলা পরিষ্কারের জন্ত প্রায়ই কাসেন, এবং শ্লেষ্মা তোলে ; এটা অতীব কদভ্যাস । তাঁহাদের কণ্ঠ প্রস্তুত করার দোষেই সহজে পরিষ্কার ধ্বনি নির্গত হয় না, ইহা না বুঝিয়া মনে করেন গলায় শ্লেষ্মা

অমিয়াছে। সন্দী না হইলে সহজ শরীরে কখনই গলায় স্লেমা জমে না; তবে সর্বদা স্লেমা তোলা অভ্যাস করিলে, তাহা যোগাইয়া থাকে। জোআরী করা কণ্ঠের ঐ দোষ অপরিহার্য। জিহ্বার মূল নামাইয়া কণ্ঠ সম্পূর্ণরূপে খুলিয়া গান করিলে কাসি হয় না, এবং স্লেমা তোলারও প্রয়োজন হয় না। কণ্ঠ গান গাইবার যন্ত্র বটে, কিন্তু অমার্জিত অবস্থায় নহে; উহাতে যন্ত্রের উপাদান সকল বর্তমান আছে মাত্র। সেই উপাদানসমূহ দ্বারা একটা উপযুক্ত সংগীত যন্ত্র প্রস্তুত করিয়া লইলে, তবে উত্তম গান হয়।

অবিখ্যাত ইতালীয় গায়ক, গান শিক্ষক ও সঙ্গীত গ্রন্থকার মান্তুএল্ গার্সিয়া কৃত গান শিক্ষা বিধায়ক গ্রন্থ হইতে কণ্ঠ সাধনা ও স্বর রক্ষা সম্বন্ধে কএকটা উপদেশ, শিক্ষার্থীগণের ব্যবহারার্থ সংগৃহীত হইয়া নিম্নে লিপিবদ্ধ হইল :—

“সকল দোষের মধ্যে অতিশয় সাধনা অতীব হানিজনক। অতিভোজন ও অতি-মাদকসেবন যেমন বাগিজিয়ার অনিষ্ট কারক, অত্যাচেষ্টাযে হাক ডাক দেওয়া, চীৎকার করা, দীর্ঘ কাল সবলে কলহ করা, এবং প্রবল রবে বক্তৃতা দেওয়া, মূল কথায়, কোন প্রকার সোর সরাবৎ করা কণ্ঠস্বরের তেমনি হানিকর। নিরন্তর অতি উচ্চ স্বর সকল সাধনা করা যেমন নিষিদ্ধ, খাদ স্তবে অনবরত সাধনা করাও তেমনি নিষিদ্ধ।”

“যন্তী মনে করিলেই যেমন তাহার যন্ত্র পুনঃ পুনঃ লইয়া অভ্যাস করিতে পারে, গায়ক কণ্ঠযন্ত্র সে রূপ ব্যবহার করিতে পারিলে, স্নদক্ষতা লাভ করা তাদৃশ কঠিন কার্য হইত না। বেয়ালা কিম্বা পিয়ানো বাদক সুপ্রণালী সহকারে প্রতি দিন ৬ কিম্বা ৭ ঘণ্টা করিয়া অভ্যাস করিলেই কৃতকার্য হইতে পাবে। কিন্তু কোমল কণ্ঠযন্ত্র তাদৃশ কঠোর সাধনা সহ করিতে অক্ষম; এই জন্ত সাধনার নিয়ম সম্পূর্ণ বিশুদ্ধ হওয়া অতীব আবশ্যক।”

“প্রথম প্রথম গান শিক্ষার্থী একাদিক্রমে পাঁচ মিনিট পর্য্যন্ত সাধনা করিবে, এবং এই প্রকার ক্ষণিক অভ্যাস দিনের মধ্যে চারি পাঁচ বার করিবে; তৎপরে ক্রমশঃ কিঞ্চিৎ কিঞ্চিৎ সময় বাড়াইয়া সিকি ঘণ্টা পর্য্যন্ত অভ্যাস করা যাইতে পারিবে, এবং তৎপরে যখন ভাল বিষয় শিক্ষা হইবে, তখন ক্রমশঃ ঐরূপ করিয়া প্রতিদিন অর্দ্ধ ঘণ্টা পর্য্যন্ত চারিবার সাধনা করিবে; ইহার অতিরিক্ত হওয়া বিধেয় নহে, এবং ঐ প্রত্যেক অর্দ্ধ ঘণ্টার মধ্যে যথেষ্ট বিশ্রামের সময় দিতে হইবে।”

“আহারের অব্যবহিত পরেই সাধনা করা এবং উপবাস জনিত দুর্বলাবস্থায় গাইতে চেষ্টা করা, অতি অশ্রায়।”

“কোন আবদ্ধ কিম্বা ক্ষুদ্র গৃহ মধ্যে গাওয়া হিতকর নহে, কারণ তথায় আওআজ মিহিয়া যায়, ও সন্তোষজনক বোলন্দ আওআজ বাহির করার জন্য অতিরিক্ত শ্রম করিতে হয়।”

“সর্বদা দর্পণের সম্মুখে গায়কের গাওয়া উচিত, তাহা হইলে মুখের, চক্ষের, জ্বর ও কপালের মূত্রাদোষ সকল, ও অঙ্গের কোনরূপ কদর্য্য ভঙ্গী, নিবারিত হইতে পারিবে।”

“সকল সাধনা পূরা আওআজে হইবে, কিন্তু অতিশয় সবলে নহে। আবার অতি নরম করিয়া হীন স্বরে সাধনা করাও দোষ, কেননা তাহাতে আলস্য ও অপ্রবৃত্তির উৎপত্তি হয়, যাগা নিপুণতা ও পরিপক্বতা লাভের বিশেষ বিরোধী। সাধনার প্রারম্ভেই যুসফুস্ ধীবে ধীরে স্ফীত করিয়া লইবে, তাহা হইলে গাইবার সময় হেচকী দিয়া শ্বাস লইতে হইবে না, কারণ যুসফুস্ একবার বায়ু দ্বারা পরিপূরিত হইলে, পরে অল্প চেষ্টাতেই তাহার পূৰ্ব্ব সামর্থ্য সংরক্ষিত হয়।”

“স্বরের সৌন্দর্য্যের শতাংশের নিরানব্বই অংশ গায়কের সামর্থ্যের উপর নির্ভর করে। সর্বদাই দৃষ্ট হয়, যে অশিক্ষিত ও অমাজ্জিত কণ্ঠের অনেক দোষ; অতএব কণ্ঠস্বর শুভ্রত কবিত্তে গুরুপদেশ বিশেষ প্রয়োজনীয়, নতুবা আপনি স্বর উত্তম হওয়া কখনই সম্ভাবিত নহে।”

“মুখ অবনত করিয়া সাধনা করা অতিশয় নিষিদ্ধ; মস্তক খাড়া করিয়া ও স্বল্পদেশ পশ্চাভাগে সরাইয়া গান সাধিবে। মুখ গানের স্বর-নির্গমনের একমাত্র পথ; সেই পথ জিহ্বা, দন্ত কিম্বা ওষ্ঠদ্বারা যেন রুদ্ধ না হয়।”

“মুখের ভাবের উপর স্বরের তারতম্য সম্পূর্ণ নির্ভর করে। মুখ ডিম্বাকার কবিলে, শোকহৃৎক ক্ষুণ্ণ স্বর নির্গত হয়। ওষ্ঠদ্বয় বাড়াইলে, কুকুরে আওয়াজ উৎপন্ন হয়। মুখ অতিশয় ব্যাদান করিলে, স্বর কর্কশ ও কঠোর হয়। দন্তে দন্তে স্পর্শ করাইয়া গাইলে, পাতলা খন্খনে আওয়াজ হয়। প্রত্যুত মুখের কেবল একটা ভাব আছে, যাহা সর্বোৎকৃষ্ট ও নির্দোষ; অর্থাৎ স্বাভাবিক রূপে ঈষৎ হাস্য মুখ কবিলে ওষ্ঠদ্বয় যেমন দন্তপংক্তিষয়ের সম্মুখে অর্থাৎ পৃষ্ঠদেশে থাকে, মুখের ভাবটা সেই রূপ রাখিতে হইবে; তাহাতে দন্তের উপর পীতি হইতে নিম্ন পীতি যথেষ্ট পৃথক থাকিবে, এবং ওষ্ঠদ্বয় দ্বারা গহবরের মুখও আবদ্ধ হইবে না। জিহ্বা তালু স্পর্শ করিবে না, এবং তাহাব অগ্রভাগও উত্থিত হইবে না, জিহ্বা এরূপ সমতল ভাবে পড়িয়া থাকিবে, যে তদ্বারা স্বর নির্গমনের পথ একটুও রোধিত না হয়।”

“বিশেষ বিধি এই যে, স্বরগুলি সাহস ভরে নিশ্চয় রূপে উচ্চারিত হইবে, কিন্তু

প্রবল রবে নহে। কর্ণ যে স্বর মনন করিবে, বাগিস্থিত তাহাই উচ্চারণ করিবে; তাহার পূর্বে অল্প শব্দ হইতে পারিবে না। কেবল কর্ণের সন্দেহ প্রযুক্তই কোন স্বর একবারে বিশুদ্ধ উচ্চারিত না হইয়া, টানিয়া লইয়া অর্থাৎ গড়াইয়া তাহার উচিত ওজনের উপর ফেলিতে হয়।”

২য় পরিচ্ছেদ :—স্বরপ্রকরণ ও স্বরসাধন ।

স্বরের তিন অবস্থা। এক অবস্থা স্বরের ‘বল’ বা তিগ্নতা (ইন্টেনসিটি), অর্থাৎ কোন্ স্বর কত দূর হইতে শুনা যায়। স্বব এত নরম অর্থাৎ দুর্বল করা যায়, যে কাণে কাণে না বলিলে শুনা যায় না; আবার অত্যন্ত প্রবল হইলে পাঁচ দশ ক্রোশ হইতেও শুনা যায়। কিন্তু কণ্ঠের সে সাধা নাই। ফলতঃ কণ্ঠের যত সাধা, তত বলে গাওয়া উচিত নয়; মধ্যবিৎ বলে গাইতে অভ্যাস করাই উচিত, তাহা হইলে গান মোলায়েম অর্থাৎ সুললিত হয়।

দ্বিতীয় অবস্থা স্বরের ‘রূপ’ বা আকার, যদ্বারা বিভিন্ন লোকের স্বর চিনা যায়; এবং বহুবিধ যন্ত্র একত্রে সমন্বয়ে বাজিতে থাকিলেও কোন্টা বংশী কোন্টা বেয়ালা কোন্টা এসার প্রভৃতি যন্ত্রের ধ্বনি, তাহা চিনিতে পারা যায়, এই বিভিন্নতাকে স্বরের রূপ (টিম্বার) ভেদ কহা যায়। রূপ-ভেদে কণ্ঠস্বর কখন বাজুখাই, কখন নাকী, কখন খোলা, কখন চকিত, এই রূপ নানা প্রকার হয়।

এমন অনেক দেখা যায় যে, দুই ব্যক্তির কথার স্বব বিভিন্ন কিন্তু গীত-স্বর এক রূপ। গুরু-কণ্ঠ শিল্পে প্রায়ই অমুকরণ কবিতা লয়; এবং সেই অমুকরণ এত অবিকল হইতে পারে যে না দেখিলে অনেক চেষ্টায়ও চিনা হুষ্কর হয়। অতএব অতি সুস্বর-কণ্ঠ গায়কের নিকট গান শিক্ষা করা, এবং তাঁহারই স্বর অমুকরণ করা উচিত। কিন্তু দুর্ভাগ্য বশতঃ ভারতীয় গায়কগণ কণ্ঠের সুস্বরতার প্রতি একেবারেই দৃষ্টি রাখেন না। কণ্ঠ যেমনি হউক না কেন, গানে রাগরাগিণী ঠিক থাকিলেই, এবং তান কর্তব্য অঙ্গুল করিতে পারিলেই যথেষ্ট হইল, মনে করেন। মুখের অবস্থার উপর স্বরের রূপ নির্ভর করে, ইহা পূর্বেই বুঝান হইয়াছে।

তৃতীয় অবস্থা স্বরের ‘ওজন’ বা পরিমাণ (পিচ),—অর্থাৎ বাহ্যকে স্বরের গভীরতা ও উচ্চতা কহা যায়, যেমন বালকের বা স্ত্রীলোকের স্বর সৰ্ব্ব অর্থাৎ উচ্চ, এবং বয়ঃ পুরুষের স্বর মোটা, কিনা গভীর বা খাদ । উচ্চতা নিম্নতা ভেদে স্বরের ওজন অসীম । কিন্তু মানব কণ্ঠে যে যে ওজনের স্বর সহজে স্বাভাবিক রূপে বাহির হইতে পারে, সেই প্রকার স্বর লইয়া সংগীত হয় । সংগীত-ব্যবহারে স্বর সচরাচর ‘স্বর’ নামে কথিত হইয়া থাকে ।*

স্বরের বিভিন্ন ওজনের বিভিন্ন নাম আছে, কিন্তু কণ্ঠে যত গুলি স্বর নির্গত হয় ততাবতেরই যে বিভিন্ন নাম দেওয়া হইয়াছে, তাহা নহে । একটা স্বর উচ্চারণ করিয়া, তাহা হইতে ক্রমশঃ চড়িয়া, কিম্বা নামিয়া যাইলে, কতক দূরে এমন একটা স্বর বাহির হয়, যেটা ঐ প্রথম স্বরের সহিত উত্তম রূপে মিলিয়া যায় ও এক কপ শুনায; এই দ্বিতীয় স্বরটিকে প্রথম স্বরের উচ্চ বা খাদ “সমপ্রকৃতিক” বলা যায় । অসংখ্য ওজন বিশিষ্ট স্বরের অসংখ্য নাম দেওয়া অসম্ভব বশতঃ, অসংখ্য ওজন শ্রেণীকে এক স্বর হইতে তাহার যাবতীয় খাদ বা উচ্চ সমপ্রকৃতিক স্বর পর্য্যন্ত বিভাগ করিয়া, তাহারই এক ভাগস্থ স্বর কএকটির যে নাম দেওয়া যায়, অন্যান্য ভাগস্থ স্বর সমূহেরও সেই নাম দেওয়া গিয়া থাকে । সংগীতে উক্ত এক ভাগ মধ্যে স্বতাবতঃ সাত স্বরের অধিক ব্যবহার হয় না ; সেই সাত স্বরের নাম—সা, রি, গ, ম, প, ধ, নি । ঐ নাম গুলি ষড়্জ (খরজ), ঋষভ (রিখব), গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম, দৈবত, ও নিষাদ (নিখাদ), এই কয়টা শব্দের আচ্ছন্ন্য ।

নি-এর পর যে অষ্টম স্বর, সেটা প্রথম স্বরের উচ্চ সমপ্রকৃতিক জন্ত তাহার নাম আবার সা ; নবম স্বর দ্বিতীয় স্বরের সমপ্রকৃতিক জন্ত তাহার নাম রি ; দশমের নাম গ, ইত্যাদি । আবার ঐ প্রথম সা-এর নিম্নে যে স্বর, সেটা উক্ত সপ্তম স্বর নি-এর সমপ্রকৃতিক জন্ত তাহার নাম নি, তন্নিম্নে ধ, প, ইত্যাদি । কোন স্বরের সমপ্রকৃতিক স্বরকে তাহার উচ্চ বা খাদ ‘অষ্টম’ নামে কহা যায়, যেমন সা-এর অষ্টম সা, রি-এর অষ্টম রি, ইত্যাদি ।

উক্ত সাত স্বরের সমষ্টি নাম ‘সপ্তক’ । কণ্ঠ যথেষ্ট মার্জিত হইলে তিন সপ্তক পরিমিত পর পর উচ্চ ২১টা স্বর নির্গত হইতে পারে । হিন্দু সংগীতের তাবৎ কার্য্য ঐ তিন সপ্তকের মধ্যেই হইয়া থাকে । ঐ তিন সপ্তককে ‘মল্ল’, ‘মধ্য’ ও ‘তার’, এই তিন নামে কহা যায় ; উহাদিগকে ভাষা কথায় উদারা, মুদারা, তারা বলে ।

* বাজালা ভাষায় স্বব ও স্বর, এই দুই শব্দের পৃথক অর্থ দাঁড়াইয়াছে, তাহা অতি আবশ্যিক । স্বর বলিলে কেবল আওয়াজ বুঝায়, যেমন কণ্ঠস্বর, বংশীস্বর, ইত্যাদি ; স্বর বলিলে সা রি গ ম বুঝায় । ইংরাজীতে যেমন টোন ও নোট ; এই দুই এর ঐ রূপ ভিন্নার্থ ।

বর্ণান্বক, অর্থাৎ সার্গম, স্বরলিপিতে তিন সপ্তকের তিন সা, কিংবা তিন রি, তিন গ, ইত্যাদিকে পৃথক করার জন্য, সাত স্বরের নামের নিয়ে দক্ষিণ পার্শ্বে ক্ষুদ্র (১) এক লিখিয়া মন্ত্র সপ্তকের সংকেত হয়, যথা—স^১ র^১ গ^১ ইত্যাদি; সাত স্বরের কেবল শাদা নাম লিখিয়া মধ্য সপ্তকের সংকেত হয়, যেমন—স র গ ইত্যাদি; সাত স্বরের নামের উপরদিকে ক্ষুদ্র (২) এক লিখিয়া তার সপ্তকের সংকেত হয়; যথা—স^২ র^২ গ^২ ইত্যাদি। উক্ত তিন সপ্তকের স্বাভাবিক পর্য্যায় এইরূপ :—

স^১ র^১ গ^১ প^১ ধ^১ ন^১ স র গ ম প ধ ন স^২ র^২ গ^২ ম^২ প^২ ধ^২ ন^২ স^২ ।

বাচ্য যন্ত্রে তিন সপ্তকাপেক্ষাও অধিকতর স্বর উৎপন্ন হইয়া থাকে। তিন সপ্তকের অধিক স্বর সার্গম স্বরলিপিতে লিখা প্রয়োজন হইলে, স্বরাঙ্করের উপরে ও নিম্নে ঐ অঙ্কসংখ্যা বৃদ্ধি করিলেই বিভিন্নতা হইবে, যেমন তার-সপ্তকের উপরের সপ্তকে স^২ র^২, ইত্যাদি; এবং মন্ত্র-সপ্তকের নীচের সপ্তকে ন^২ ধ^২ ইত্যাদি। সার্গম স্বরলিপিতে স্বরাঙ্করে আ-কার ই-কার দেওয়া অনাবশ্যক, কিন্তু উচ্চারণ কালে সর্বদাই স-কে সা, র-কে রি, ও ন-কে নি বলিতে হইবে।

নিম্ন স্বর হইতে ক্রমশঃ উচ্চ স্বর উচ্চারণ করাকে আরোহণ অথবা অতুলোম কহে, যথা—সা-রি-গ-ম-প-ধ-নি-সা^২; এবং উচ্চ স্বর হইতে ক্রমশঃ নিম্ন স্বর উচ্চারণ করাকে অবরোহণ অথবা বিলোম কহা যায়, যথা সা^২-নি ধ-প-ম-গ-রি-সা।

কণ্ঠ প্রস্তুতের সময় একবারে ঐ তিন সপ্তক সাধা উচিত নয়, আর তাহা পারাও যাইবে না। প্রথমতঃ এক সা হইতে তাহার উচ্চ সা^২ পর্য্যন্ত এক অষ্টম সাধিবে, তাহার পর ক্রমশঃ উহার নিম্নে প^১ পর্য্যন্ত, এবং উপরে ম^২ কিংবা প^২ পর্য্যন্ত সাধিতে চেষ্টা করিবে। এই দুই অষ্টম পরিমিত স্বর উত্তম সাধনা হইলে সকল প্রকার গানই গাওয়া যাইবে। বাস্তবিক কোন গানেই ১৫ স্বরের অধিক কখন প্রয়োজন হয় না। ইহা সাধনার পর সাহার কণ্ঠের সামর্থ্য থাকিবে, তিনি মন্ত্র ও তার সপ্তকের বাকী কএকটা স্বর ক্রমে নির্গত করিতে চেষ্টা করিতে পারেন; কিন্তু তাহার জন্য ব্যস্ত হওয়া উচিত নহে।

তার সপ্তকের ম-এর উপরের স্বর গুলি বাহির করিবার সময় প্রায়ই কণ্ঠে এক প্রকার সরু কৃত্রিম স্বর বাহির হয়, তাহাকে “টাকী” স্বর (ফলসেটো) কহে। কণ্ঠস্থ বাক-তন্তুদ্বয়ের সূক্ষ্ম কিনারা-মাত্র কল্পিত হইয়া টাকী স্বর উৎপন্ন হয়। উহা সঙ্গীতে ব্যবহার্য্য নহে। সাহার কণ্ঠে টাকী না করিলে সহজ স্বরে অতি উচ্চ স্বরগুলি বাহির হয় না, তাহার সেই সকল স্বর সাধা ক্লান্ত দেওয়া উচিত।

অনেক কণ্ঠে দুই অষ্টম পরিমিত স্বরও হৃদয়রূপে নির্গত হয় না ; কিন্তু অল্পে অল্পে অধ্যবসায় সহকারে চেষ্টা করিলে কণ্ঠের ওজন সীমা বৃদ্ধি হইতে পারে । কিন্তু যে খাদ ও উচ্চ স্বর সহজে বাহির হইবে না, তাহার জন্ত জেদাজ্জিদি করা উচিত নহে ; তাহা করিলে, কণ্ঠের অধিকতর মিষ্ট যে মধ্য স্বরগুলি, তাহা বিকৃত হইয়া যাইবে ।

উচ্চ স্বরগুলি কখনই প্রবল রবে উচ্চারণ করিবে না, তাহা করিলে গলায় কাসি হইয়া স্বর ভাঙ্গিয়া যাইবে, ও নিম্ন স্বরগুলি পর্য্যন্তও বিকৃত হইয়া পড়িবে । অতএব আরোহণের সময় সবল হইতে ক্রমে মৃদু উচ্চারণ করিবে, তাহা হইলে উচ্চ স্বরগুলি শোলায়েম হইবে ; এবং অবরোহণের সময় ক্রমে সবলে উচ্চারণ করিবে । স্বর সাধনের উদাহরণাবলি ২য় ভাগে সাধন প্রণালীর মধ্যে দৃষ্টব্য ।

সা হইতে এক নির্দিষ্ট পরিমাণে চড়াইলে রি, গ, ম, প্রভৃতি স্বর উৎপন্ন হয় ; কণ্ঠে সেই পরিমাণগুলি একপ অভ্যাস করিতে হইবে যে সা স্বর ঠিক রাখিয়া, জিহ্বাসা মাঝে মাঝে নিম্ন স্বর বিস্তৃত উচ্চারণের ক্ষমতা হয় ; তাহা হইলে স্বরলিপি দেখিয়া যত ইচ্ছা গান শিক্ষা করা যাইতে পারিবে ।

লেখা পড়া শিখিতে অগ্রে যেমন বর্ণমালা পরিচয়ের প্রয়োজন, সংগীত শিক্ষা করিতে হইলে ইহার বর্ণমালা যে সা-রি-গ-ম, তাহার পরিচয় নিতান্ত আবশ্যক । শিশুরা কিম্বা চাষা লোকেরা না পড়িয়া যেমন মুখে মুখে ভাষা শিক্ষা করে, সঙ্গীতও সেই রূপ মুখে মুখে শেখা যায় বটে, কিন্তু তাহাতে গান কি গত সহজে বিস্তৃত হয় না, এবং বিত্তাও জন্মে না । অনেক বড় বড় ভারতীয় কালাবীত্, গায়কের সারগম জ্ঞান নাই ; কেননা পূর্বপর মুখে মুখেই সংগীত শিক্ষার রীতি প্রচলিত । অতি অল্প সংখ্যক গায়কেই গানের সারগম বলিতে পারেন ; সুতরাং কি উপায়ে যে স্বর জ্ঞান হয়, তাহাও তাহার শাকুরেদদের উপদেশ করিতে পারেন না । শাকুরেদগণ তোতা পাখীর ন্যায় অনুকরণ করিয়া গান শিক্ষা করে , তজ্জন্ত কেবল গান গাওয়া ভিন্ন সংগীতের আর আর বিষয়ে লোকের জ্ঞান হয় না ।

এই গ্রন্থের স্বরসাধনের উদাহরণ সমস্ত অভ্যাস করিলে, স্বরজ্ঞান জন্মিবে । প্রথমতঃ শুক্লর নিকট মুখে মুখে নকল করিয়া সারগম উচ্চারণ শিখিতে হইবে ; তিনি সা-এর পর যেমন যেমন ওজনে রি-গ-ম প্রভৃতি উচ্চারণ করিবেন, তাহা বিশেষ মনোযোগ পূর্বক শুনিয়া, অবিকল সেই ওজনে অনুকরণ করতঃ কণ্ঠে অভ্যাস করিয়া লইলে, তবে পুস্তক দেখিয়া স্বর সাধন করা সম্ভব ও সহজ হইবে । সারগমের ওজনের নিয়ম পর পরিচ্ছেদে বিস্তারিত রূপে বিবৃত হইতেছে ।

৩য় পরিচ্ছেদ :—স্বরগ্রাম ও স্বরান্তরের নিয়ম।

কর্ণে যত দূর শব্দ ও উচ্চ ধ্বনি অনুভব করা যায়, তাহাদের মধ্যবর্তী অসংখ্য ধ্বনি উৎপন্ন হইতে পারে। কিন্তু এক আশ্চর্য্য কৌশলে শব্দের ঐ জ্ঞান হইতে কএকটি মাত্র সুস্পষ্ট ও মনোহর স্বর নির্বাচিত হইয়া সঙ্গীতে ব্যবহার হইতেছে। সেই কৌশল এই :—যে সকল স্বরে সঙ্গীত হয়, তাহাদের মধ্যে একটা স্বরকে প্রধান করিয়া লইয়া, তাহারই অনুশাসনে ও সম্বন্ধ নিব্বিণ্ণেবে অগ্ৰাণ্ড স্বর সকল উদ্ভাবিত করিলে, কোন প্রাকৃতিক নিয়ম বশে এমন কএকটি স্বর ঐ প্রধান স্বরের নিকটে উঠিয়া দাঁড়ায়, যে কেবল তাহারাই উহার সম্পর্কধীন হইয়া উহার অনুবর্তী হয়। সেই কএকটি স্বরের সংখ্যা অধিক নহে, ছয়টি মাত্র। এই জ্ঞান ঐ প্রধান স্বরের নাম সঙ্গীত শাস্ত্রকর্তা পুরাকালের আর্ঘ্য ঋষিগণ “ষড়্জ” * রাখিয়াছেন, অর্থাৎ বাহা হইতে অপর ছয়টি স্বর উৎপন্ন হয়। স ঐ শব্দের আভ্যন্তর,—ব্যবহার বশতঃ মূর্ধ্বত্ব য হানে দৃশ্য হইয়া গিয়াছে। কেননা হিন্দুস্থানী লোকে সকল স-ই দৃশ্য উচ্চারণ করে। সা-এর অনুবর্তী স্বরগুলিকে রি-গ-ম-প-ধ-নি নামে কহা যায়, তাহা পূর্ব্বে ব্যক্ত হইয়াছে।

ধরজ অর্থাৎ সা-এর সহিত রি গ ম প্রভৃতির সম্বন্ধ রক্ষার্থ, ইহাদের প্রত্যেককে সা হইতে এক এক নির্দিষ্ট পরিমাণে চড়াইয়া উচ্চারণ করিতে হয়। ধরজ হইতে রি, গ, ম, প্রভৃতি ছয় স্বরের ওজনের, অর্থাৎ উচ্চতা কিম্বা নিম্নতার যে ব্যবস্থা, তাহাকে “স্বর-গ্রাম” কহে। সা হইতে ছয় স্বরের ওজনের প্রকার ভেদে গ্রাম নানা প্রকার হয়। একই প্রকার গ্রামে সা-এর ওজন অনেক প্রকার হইতে পারে, কিন্তু তাহাতে সা-এর সম্বন্ধে রি গ ম প্রভৃতির আপেক্ষিক ওজন কখনই পরিবর্তন হয় না।

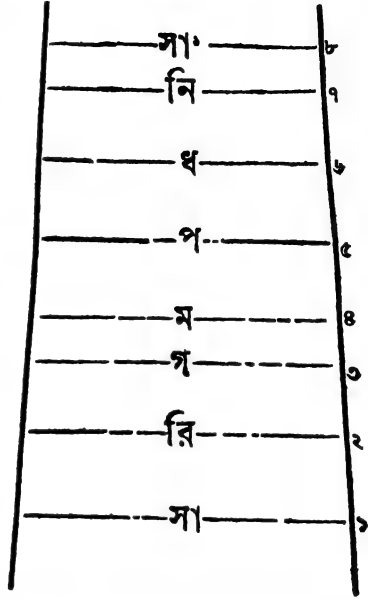
এক স্বর হইতে আর একটা স্বরের উচ্চতা, কিম্বা নিম্নতার যে দূরতা অর্থাৎ ভিন্নতা, তাহাকে স্বরের ‘অন্তর’ বলা যায়। এক অষ্টম পরিমিত, যেমন সা হইতে সা^১

* ভাবা কথার ইহাকে ধরজ বলা যায়, কারণ হিন্দুস্থানী লোকে ব-কে খ উচ্চারণ করিয়া থাকে।

পর্যন্ত, আট সুরের মধ্যগত সাতটি অস্তরে একটি গ্রাম হয় । সেই সাতটি অস্তর পরস্পর সমান নহে , তদ্বিষয় নিয়ে বিবৃত হইতেছে ।

স্বরগ্রামের আটটি স্বাভাবিক সুর পর পর সমান উচ্চ নহে ; সা হইতে রি, বা রি হইতে গ যে পরিমাণে উচ্চ, গ হইতে ম, এবং নি হইতে সা^১ উহার প্রায় অর্দ্ধ উচ্চ :—পার্শ্বে দেখ । সেতার যন্ত্রের পর্দার নিয়ম দেখিলে আরও হৃদয়ঙ্গম হইবে । এই প্রকার অস্তর বিশিষ্ট গ্রামকে, অর্থাৎ যে গ্রামের তৃতীয় ও সপ্তম অস্তর প্রায় অর্দ্ধ তাহাকে “স্বাভাবিক গ্রাম” কহে ।

আবার সা হইতে রি যে পরিমাণে উচ্চ, রি হইতে গ তত উচ্চ নয়, কিঞ্চিৎ কম উচ্চ , প হইতে ধ-এর উচ্চতা, রি হইতে গ-এর ত্রায় ; ম হইতে প-এর, ও



ধ হইতে নি-এর উচ্চতা সা হইতে রি এর ত্রায় । অতএব গ্রামস্থ সাতটি অস্তর তিন প্রকার ; বৃহদস্তর, মধ্যান্তর ও ক্ষুদ্রান্তর ; স ও রি-এর মধ্যে এবং ম ও প, ও ধ ও নি-এর মধ্যে বৃহদস্তর ; রি ও গ-এর মধ্যে, এবং প ও ধ-এর মধ্যে মধ্যান্তর ; গ ও ম-এর মধ্যে, এবং নি ও সা^১-এর মধ্যে ক্ষুদ্রান্তর । স্রবিধার জন্য উক্ত বৃহৎ ও মধ্যান্তরকে সচরাচর পূর্ণান্তর, এবং ক্ষুদ্রান্তরকে অর্দ্ধান্তর কহা যায় । এই অর্দ্ধান্তরের স্থান ভেদে গ্রাম ভেদ হয় ; কিন্তু পাঁচটি পূর্ণান্তর ও দুইটি অর্দ্ধান্তর বিশিষ্ট গ্রাম ব্যতীত অন্য প্রকার গ্রাম সঙ্গীতে ব্যবহার হয় না । ঐ প্রকার অস্তর বিশিষ্ট গ্রামের সাধারণ নাম “পূর্ণস্বারিক” (ডায়াটনিক) গ্রাম, অর্থাৎ সাহায্যে পূর্ণ সুরই অধিক ।

গ্রামের দ্বিতীয় ও ষষ্ঠ স্থানে অর্দ্ধান্তর স্থাপন করিলে এক প্রকার গ্রাম হয় ; প্রথম ও পঞ্চম স্থানে স্থাপন করিলে আর এক প্রকার গ্রাম হয় ; তৃতীয় ও ষষ্ঠ স্থানে দিলে আর এক প্রকার ; দ্বিতীয় ও পঞ্চম স্থানে দিলে আর এক প্রকার ; এই রূপে নানা প্রকার গ্রাম প্রস্তুত হইতে পারে । কিন্তু কখনই ঐ দুইটি অস্তর পর পর, যেমন ১ম ও ২য় স্থানে, কিম্বা ৩য় ও ৪র্থ স্থানে, এরূপ ব্যবহার হয় না ; কারণ

সে প্রকার গ্রাম স্বেচ্ছা নহে। আধুনিক সঙ্গীতে ঐ সকল ভিন্ন ভিন্ন গ্রামের পৃথক নাম ব্যবহার নাই। চলিত কথায় উহাদিগকে সচরাচর “ঠাট্ট” * কহা যায়। ভিন্ন ভিন্ন ঠাট্ট হইতে ভিন্ন ভিন্ন রাগ † উৎপন্ন হইয়া থাকে।

কোন কোন সঙ্গীততত্ত্ববিৎ পণ্ডিতে বলেন, যে ঐ সকল গ্রাম নূতন নহে, স্বাভাবিক গ্রামেরই প্রকার ভেদ মাত্র। সে বিষয় এই গ্রন্থের বিচার্য্য নহে। বস্তুতঃ স্বাভাবিক গ্রামই সকলের মূল; উহা, স্তন্যিতে অধিকতর মিষ্ট, ও তজ্জন্ম জগৎপ্ৰাপ্ত; চীন, পারস্য, আমেরিকা, ইউরোপ, পৃথিবীর সর্বত্রই প্রচলিত, কেননা উহা উচ্চারণ করা সহজ ও স্বাভাবিক, এবং উহা সঙ্গীততত্ত্বের সম্পূর্ণ অনুষঙ্গী। প্রাচীন হিন্দু সঙ্গীতশাস্ত্রে ‘ষড়্জ’, ‘মধ্যম’, ও ‘গান্ধার’ নামে তিন প্রকার গ্রামের উল্লেখ দৃষ্ট হয়; তাহার বিস্তারিত বিবরণ ১২শ পরিচ্ছেদে লিপিবদ্ধ হইয়াছে।

স্বাভাবিক গ্রামের বৃহৎ, মধ্য ও ক্ষুদ্র, এই তিন প্রকার অন্তরের স্বার্থ আনুপাতিক পরিমাণ কোন সরল অঙ্ক দ্বারা প্রকাশ করা কঠিন। কিন্তু ইদানীং ইউরোপীয় পণ্ডিতগণ কর্তৃক উহাদের পরিমাণ যে সরল অঙ্কে স্থিরীকৃত হইয়াছে, তদ্বারা গ্রামিক সুরের মধ্যগত* অন্তর সমূহের আনুপাতিক পরিমাণ পরিষ্কার বুঝা যায়। গ্রামকে, অর্থাৎ খরজ ও তাহার অষ্টম সুরের মধ্যগত অন্তরকে, তিন্মাত্রটি সূক্ষ্ম অংশে বিভাগ করিলে ঐ পরিমাণ প্রাপ্ত হওয়া যায়; তাহারই ২ অংশ গ্রামের বৃহদন্তরে, ৮ অংশ মধ্যান্তরে, এবং ৫ অংশ ক্ষুদ্রান্তরে পড়ে ‡। পার্থে গ্রামের সমস্ত অন্তরের স্বার্থ বোধ্য পরিমাণ দেওয়া গেল।

খরজের সহিত তাহার অষ্টমের সম্পূর্ণ মিল, তাহার পর প-এর মিল, তাহার

* বাস্তব সুরের সারণী অর্থাৎ পর্দা সকলকে ভিন্ন ভিন্ন প্রকার অন্তরে স্থাপন করিলে পর্দা শ্রেণীর যে বিভিন্ন অবস্থা হয়, তাহাকে ঠাট্ট বলে।

† রাগ ও রাগিনী উভয় অর্থেই রাগ শব্দ ব্যবহার হইবে।

‡ জেনেরাল পেরনেট টমসন, ডাক্তার ক্রচ্, গ্রোহাম্ কারোএন্ প্রভৃতি ইংলণ্ডের সঙ্গীত বিশারদ বৈজ্ঞানিক পণ্ডিতগণ স্ব-গ্রামকেই প্রকারে বিভাগ করিয়া স্বরান্তরের আনুপাতিক পরিমাণ স্থির করিয়াছেন।

খরজ...	—সা
নিখাদ...	—নি
২	
বৈবত...	—ধ
৮	
পঞ্চম...	—প
২	
মধ্যম...	—ম
৬	
গান্ধার...	—গ
৮	
রিখব...	—রি
২	
খরজ...	—সা

পর ম-এর, তাহার পর গ-এব, তাহার পর ধ-এর মিল । রি ও নি-এর সহিত স্বরজের মিল নাই ।

স্বরগ্রামের আট সুরের মধ্যবর্তী সাতটি অন্তর যে পরস্পর সমান নয়, তাহা হিন্দু সঙ্গীতের প্রাচীন শাস্ত্রকারেরাও বুঝিয়াছিলেন ; তজ্জন্ত তাঁহারা গ্রামকে ষাণ্টিশক্তি “শ্রুতি” নামে ২২টি ক্ষুদ্রাংশে বিভাগ করিয়া, তাহাবই চারি চারি শ্রুতি তিনটি বৃহদন্তরে, তিন তিন শ্রুতি দুইটি মধ্যান্তরে, এবং দুই দুই শ্রুতি দুইটি ক্ষুদ্রান্তরে স্থাপন করিয়াছেন । কিন্তু স্বাভাবিক অন্তরগুলির ত্রায্য পরিমাণ ৪, ৩, ও ২ নহে ; কারণ ঐ পরিমাণানুসারে সুর উচ্চারিত হইলে সবই বেশরূপ হইয়া যায়, সুর সকলে পরস্পর মিল থাকে না, মিল না থাকিলে অশ্রাব্য হয় না । সুরের মিল অমিল গণিত দ্বারা প্রত্যক্ষ প্রমাণ করা যায় । ঐ সকল শ্রুতিব বিস্তারিত বিবরণ ১২শ পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য ।

কোন সুরেব অব্যবহিত পববর্তী স্বরকে তাহার দ্বিতীয় সুর কহে, যেমন সা হইতে রি ষষ্ঠতম সুর । সঙ্গীতে সচরাচর দুই প্রকার দ্বিতীয় সুর ব্যবহার হয় ; পূর্ণাস্তর ব্যবহিত দ্বিতীয়, যেমন—সা হইতে রি, কিম্বা রি হইতে গ, এবং অর্দ্ধাস্তর ব্যবহিত দ্বিতীয়, যেমন—গ হইতে ম । কোন সুর হইতে এক সুর ব্যবহিত যে সুর, তাহাকে উহার তৃতীয় সুর কহে, যেমন—সা-এর তৃতীয় গ । তৃতীয় স্বরও দুই প্রকার : ‘বৃহৎ তৃতীয়’, ও ‘ক্ষুদ্র তৃতীয়’, দুইটি পূর্ণাস্তর ব্যবহিত যে সুর, তাহাকে বৃহৎ তৃতীয় বলে : যেমন—সা হইতে গ, কিম্বা ম হইতে ধ, কিম্বা প হইতে নি, এবং একটি পূর্ণাস্তর ও একটি অর্দ্ধাস্তর ব্যবহিত যে সুর, তাহাকে ক্ষুদ্র তৃতীয় বলা যায় : যেমন—রি হইতে ম, কিম্বা গ হইতে প, কিম্বা ধ হইতে সা ।

ধ—৮

ইউরোপীয় সংগীতের মতে পরজ হইতে তৃতীয় সুরের বৃহৎ ও ক্ষুদ্র ব ভেদে গ্রাম ভেদ হয় ; যে গ্রামের গ বৃহত্তৃতীয়, তাহাকে ইউরোপীয় মতে ‘বৃহৎ গ্রাম’ (মেজর স্কেল) বলে, যাহাকে আমরা স্বাভাবিক গ্রাম বলি, এবং যে গ্রামের গ ক্ষুদ্র তৃতীয়, তাহাকে ‘ক্ষুদ্র গ্রাম’ (মাইনর স্কেল) বলে । সা হইতে গ্রামের উত্থাপন হইলে, তাহাকে ‘স্বাভাবিক বৃহৎ গ্রাম’ বলে ; এবং ধ হইতে গ্রাম উত্থাপিত হইলে, তাহাকে ‘স্বাভাবিক ক্ষুদ্র গ্রাম’ বলে । পূর্বে গ্রামের যে চিত্র প্রদর্শিত হইয়াছে, তাহাই বৃহৎ গ্রাম । পার্শ্বে ক্ষুদ্র গ্রামের চিত্র প্রদত্ত হইল । বস্তুত : সঙ্গীতের সকল প্রকার গ্রামই ঐ দুই গ্রামের অন্তর্গত । হিন্দু সঙ্গীতের নানাবিধ রাগের নিমিত্ত যে বহু প্রকার ঠাট ব্যবহার হয়, তাহারা সকলেই ঐ দুই গ্রামের অন্তর্গত ।

প—৭

ম—৬

গ—৫

রি—৪

সা—৩

নি—২

ধ—১

বাস্তবিক উচ্চ বৃহৎ ও ক্ষুদ্র গ্রাম ব্যতীত সঙ্গীতে আর পৃথক গ্রাম নাই; এই জন্য ইউরোপের সঙ্গীতবিদগণ অধিক গ্রাম স্বীকার করেন না।

বর্তমান ও পূর্ব পরিচ্ছেদগুলিতে সুর লিখিবার যে সকল সংকেত প্রদর্শিত হইয়াছে, তাহা সার্গম সুরলিপির ব্যবহার্য্য, অর্থাৎ তাহাকেই সার্গম সুরলিপি বলা যায়। এই গ্রন্থে আরও যে এক প্রকার সুরলিপি ব্যবহৃত হইয়াছে, যাহাকে সাংকেতিক সুরলিপি বলে, তাহাতে যে প্রকার সংকেতে সুর সকল লিখিত হইয়া থাকে, তাহা নিম্নে ৫ কটিত হইতেছে।

সাংকেতিক সুরলিপিতে সুরের সংকেত।

সঙ্গীতের সুর নিম্ন হইতে পর পর উচ্চ হইলে সোপান-শ্রেণীর আয় তাহার উপমা হয়; ইহা ১৪ পৃষ্ঠায় প্রদর্শিত হইয়াছে। অতএব যে সুরলিপি ঐ সোপানের অনুরূপ তাহাই সঙ্গীতের যথার্থ উপযোগী। সাংকেতিক সুরলিপিতে সুরের উচ্চ নীচতা সোপানের আয় চাক্ষুষ প্রত্যক্ষ হয়। তজ্জন্ম উপযুক্তপরি কতকগুলি রেখা সিঁড়ির আকারে ব্যবহার হইয়া থাকে, তাহাব নাম “মঞ্চ”। মঞ্চের রেখায়, ও রেখান্তবকের মধ্যবর্ত্তী ঘবে বিন্দু স্থাপন পূর্বক সুরের সংকেত করা হয়। ২য় পরিচ্ছেদে বলা হইয়াছে যে, মানব কণ্ঠে তিন অষ্টম পরিমিত বাইশটি সুর নির্গত হয়, সেই বাইশটি সুর একত্রে অঙ্কিত করিতে হইলে এগারটি রেখা-বিশিষ্ট মঞ্চের রেখায় ও মধ্যবর্ত্তী ঘরে ২২টি বিন্দু স্থাপন পূর্বক ঐ তিন অষ্টম সংকেতিত করা যায়। যথা :—

আরোহণ গতি।



একটি গানে সচরাচর যত গুলি সুর ব্যবহার হয়, তাহা লিখিবার জন্য পাঁচ

রেখা বিশিষ্ট মঞ্চই যথেষ্ট। উক্ত বৃহৎ মঞ্চের মধ্য-স্থানীয় ঊর্ধ্ব রেখাটি উঠাইয়া লইলে, ঐ বৃহৎ মঞ্চ দ্বি-খণ্ড হইয়া দুইটি পাঁচ রেখাবিশিষ্ট মঞ্চ পাওয়া যায় ; তাহার নিম্ন ভাগকে খাদ মঞ্চ, এবং উপরের ভাগকে উচ্চ মঞ্চ কহা যায়। ঐ দুই মঞ্চ পৃথক চিনিবার জন্ত তাহাদের আদিতে দুইটি সংকেতাকর লিখিত থাকে ; তাহাদের নাম “কুঞ্চিকা”। তাহাদের আকৃতি, যথা—

খাদ কুঞ্চিকা।

উচ্চ কুঞ্চিকা।

খাদ ও উচ্চ মঞ্চে ঐ দুই কুঞ্চিকা যোগ করত যথাক্রমে তিন অষ্টম স্বর লিখিলে এইরূপ হয়, যথা :—

আরোহণ ।



প ধ নি সা রি গ ম প ধ নি সা রি গ ম প ধ নি সা রি গ ম প

সকল লোকের কণ্ঠের ওজন সমান নয়, কেহ খাদে গায়, উচ্চে গাইতে পারে না, কেহ উচ্চে গায়, খাদে গাইতে পারে না। পুরুষের স্বর খাদ ; স্ত্রীলোক ও বালকের স্বর উচ্চ, ইহা প্রসিদ্ধ। বিভিন্ন ওজন-বিশিষ্ট কতকগুলি কণ্ঠে একত্রে গাইতে অতিশয় অস্ববিধা ; এইজন্ত ভারতবর্ষে বহু লোক মিলিয়া একতানে (কোরাসে) গান করার প্রথা অধিক প্রচলিত নাই ; বিশেষ উচ্চ অঙ্গীয় যে কালাবতী গান, তাহাতে কোবাস একেবারেই নাই। ইউরোপে কোরাসে গান করার যথেষ্ট প্রথা সর্বত্র প্রচলিত। ইহার কারণ এই : ইউরোপীয় কোরাস গানের প্রণালী ভারতীয় কোরাস হইতে অনেক ভিন্ন, ভারতীয় কোরাস একতান মাত্র, ইউরোপীয় কোরাস একই ছন্দে বহুতান সম্মিলিত। বিভিন্ন লোকের স্বর যেমন বিভিন্ন ; ইউরোপীয় কোরাস গানে বিভিন্ন লোকে বিভিন্ন স্বরেই একত্রে গান করে, অর্থাৎ যাহার স্বরের যে ওজন, সে সেই ওজনেই গান ধরিয়া একত্রে গায়। ভারতবর্ষীয় কোরাস গানে বিভিন্ন লোকের স্বর বিভিন্ন ওজন-বিশিষ্ট হইলেও, সকলকে একই ওজনে গাইতে হয় ; ইহাতে অনেকের বিশেষ কষ্ট হয়। এই অস্ববিধা দূরীকরণার্থ ইউরোপীয় সঙ্গীত এরূপ আশ্চর্য্য কৌশলে গঠিত হইয়াছে যে, কোরাসে একই গান বিভিন্ন ওজনে

গীত হয়, অথচ অসঙ্গত শুনার না, বরং অতীব জম্‌কাল শুনার; ইহাতে কোন গায়কেই অহবিধা হয় না; প্রত্যুত কোরাসের প্রত্যেক গায়কেই নিজ নিজ কণ্ঠের সামর্থ্য প্রকাশ করিতে সক্ষম হইয়া থাকে। এই প্রয়োজন হইতে কতক বহু মিলের (হার্মনির) উৎপত্তি হইয়াছে।

ঐ সকল প্রয়োজন বশতঃ ইউরোপের সাক্ষেতিক স্বরলিপি স্বরের বিভিন্ন ওজনের পরিচায়ক করিয়া নিশ্চিত হইয়াছে, অর্থাৎ উহাতে লিখিত স্বরের ওজন নির্দিষ্ট আছে। প্রথমতঃ, পুং কণ্ঠ ও স্ত্রী কণ্ঠেব বিভিন্নতাই প্রধান। স্ত্রী কণ্ঠ সাধাবশতঃ পুং কণ্ঠের এক অষ্টম উচ্চ। ইউরোপীয় সঙ্গীতে পুং কণ্ঠেব জন্তু খাদ কুঞ্চিকায়ুক্ত মঞ্চ, এবং স্ত্রী কণ্ঠেব জন্তু উচ্চ কুঞ্চিকায়ুক্ত মঞ্চ ব্যবহৃত হইয়া থাকে। গানে যে দুই অষ্টম সচরাচর ব্যবহার হয়, তাহা খাদ এবং উচ্চ কুঞ্চিকায়ুক্ত প্রত্যেক মঞ্চেই পাওয়া যায়। যথা:—

উচ্চ কুঞ্চিকায়,—



খাদ কুঞ্চিকায়,—



প্রচলিত হিন্দু সঙ্গীতে বিভিন্ন কণ্ঠের বিভিন্ন ওজনের যখন কোন বিচার ও ব্যবহার করা হয় না, -তখন হিন্দু সঙ্গীত লিখিতে একটামাত্র কুঞ্চিকা ব্যবহার করিলেই যথেষ্ট হইতে পারে। তজ্জন্ত উচ্চ কুঞ্চিকাই বিশেষ উপযোগী, কেন না সেতার, এসার, বেয়ালা, বাঁশী, কর্ণেট, ক্লারিনেট, প্রভৃতি অনেক যন্ত্রের সঙ্গীত ঐ কুঞ্চিকা বোগেই লিখিত হইয়া থাকে। উহা দেখিয়া বয়স্ক পুরুষে এক অষ্টম খাদে পাইবে; শ্রীলোকে ও বালকে উচ্চ অষ্টমেই গাইবে।

উচ্চ কৃষ্ণিকায়ুক্ত মঞ্চে লিখিত সুর সকল হ্রস্বধার সহিত চিনিবার জন্য নিম্নলিখিত নিয়ম

অবলম্বিত হইয়া থাকে, যথা :—

বেথা । ঘর ।

গ প নি রি ম ম ধ সা গ

পরিচয় পরীক্ষার্থ উদাহরণ ।

উচ্চ মঞ্চের বাহিরে অতিবিক্ত বেথা যোগে যে সকল সুর লিখা যায়,
তাহাদের নাম যথা.—

পরীক্ষার্থ উদাহরণ ।

প ধ নি সা ম প ধ নি সা বি

উচ্চ মঞ্চে সুর সকল স্বাভাবিক পর্দাণে পুনঃপুনঃ শ্রেণীবদ্ধ হইলে এইরূপ হয়,—

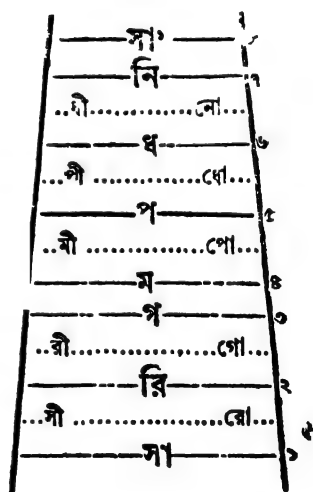
উদার । সুদার । তার ।

৪র্থ পরিচ্ছেদ :- কোমল ও কড়ি সুরের বিবরণ।

পূর্ব পরিচ্ছেদে গ্রামের যে সাতটা অন্তরের পরিমাণ নির্দেশ করা হইল, সেই অন্তর বিশিষ্ট সুর সমূহকেই “স্বাভাবিক” সুর কহে। গ্রামের বৃহৎ ও মধ্য, এই দুই পূর্ণান্তরের মধ্যে আরও সুর উচ্চারণের স্থান পাওয়া যায়; সেই সকল সুরকে বিকৃত অর্থাৎ কড়ি ও কোমল সুর কহা যায়, তদ্বারা প্রত্যেক পূর্ণান্তর প্রায় দুই অর্ধান্তরে বিভক্ত হইয়া থাকে।

কড়ির সংস্কৃত তীত্র; অতএব সার্গম স্বরলিপিতে কড়ির সংকেত তীত্রেব ঙ্গে-কার (৭), এবং কোমলের সংকেত ও-কার (৫) স্থির করা গেল; ইহারা প্রয়োজন মত সুরের অঙ্করে প্রযুক্ত হইবে : যেমন দী কিম্বা মী লিখিলে, কড়ি-সা ও কড়ি-ম বুঝাইবে; এবং রো কিম্বা নো লিখিলে, কোমল-রি ও কোমল-নি বুঝাইবে।

পার্শ্ব চিত্রে বিন্দুময়ী রেখা দ্বারা কড়ি কোমল সুরের স্থান, ও সরল রেখা দ্বারা স্বাভাবিক সুরের স্থান নির্দেশিত হইল। সা ও রি-এর মধ্যবর্তী যে সুর, তাহাকে কোমল-রি বা কড়ি-সা বলে; রি ও গ-এর মধ্যবর্তী সুরকে কোমল-গ বা কড়ি-রি; ম ও প-এর মধ্যবর্তী সুরকে কোমল-প বা কড়ি-ম; প ও ধ-এর মধ্যবর্তী সুরকে কোমল-ধ বা কড়ি-প; এবং ধ ও নি-এর মধ্যবর্তী সুরকে কোমল-নি বা কড়ি-ধ বলা যায়।



সাংকেতিক স্বরলিপিতে কড়ির চিহ্ন এই (৫) প্রকার, এবং কোমলের চিহ্ন এই (৬) প্রকার। ইহারা মঞ্চস্থ-স্বরস্থচক বিন্দুর বামদিকেই স্থাপিত হইয়া

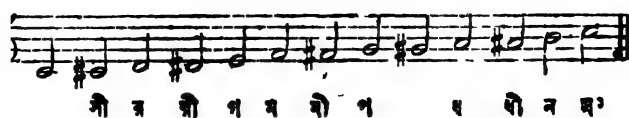
থাকে। বিকৃত সুরকে প্রকৃতস্থ করার, অর্থাৎ যে সুরকে একবার তীব্র অথবা কোমল করা হয়গাছে তাহাকে স্বভাবস্থ করার, এই (#) সংকেত। যথা :—



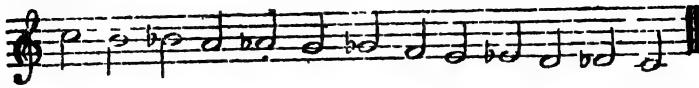
উক্ত পার্থক্য চিত্রে দৃষ্ট হইবে যে, গ ও ম, এবং নি ও সা-এর মধ্যে বিকৃত স্বর নাই; তাহার কারণ এই যে, উহার। পরস্পর স্বরান্তর ব্যবহিত। গ ও ম-এর মধ্যগত ক্ষুদ্রান্তরের মধ্যে স্বর উৎপন্ন হইতে পারে বটে, কিন্তু তত ক্ষুদ্রান্তরিত স্বরের পার্থক্য তুলনা বিনা সহসা কাণে উপলব্ধি হয় না, তজ্জগৎ সঙ্গীতে তাহার ব্যবহার নাই; এই হেতু কড়ি-গ কিম্বা কোমল-ম, এবং কড়ি-নি বা কোমল-সা প্রচলিত নাই। কড়ি-গ ও কড়ি-নি বলিলে স্বভাবত: ম ও সা বুঝায়, এবং কোমল-ম ও কোমল-সা বলিলে গ ও নি বুঝায়।

পাঁচটা বড় অস্তরের মধ্যেই পাঁচটি বিকৃত সুর ব্যবহার হয়, এইটা সাধারণ নিয়ম। সা ও প-এর বিকৃত নাম আধুনিক হিন্দু সংগীতে ব্যবহার ছিল না; কিন্তু এক্ষেপে হইবে। বিকৃত সুর একরূপ ভাবে সঙ্গীতে ব্যবহার হয় যে, তাহাতে গ্রামের যে স্থানে হউক, পাঁচটা পূর্ণাস্তর ও দুইটা অর্দ্ধাস্তর থাকিবেই, তাহার অন্তথা হয় না। শাতটী স্বাভাবিক ও পাঁচটা বিকৃত, এই প্রকার বারটা সুরের অধিক সঙ্গীতে ব্যবহার হয় না; অর্থাৎ সঙ্গীতে যত প্রকার সুর ব্যবহার হয়, তাবতই ঐ বারটীর অন্তর্গত। গ্রামের মধ্যে ইহাদিগকে পরপর স্থাপন করিলে, খরজের অষ্টমটা লইয়া বারটা কুন্ডাস্তর (অর্দ্ধাস্তর) বিশিষ্ট তেরটা সুর হয়। যে গ্রামে এই প্রকার তেরটা সুর ধরা যায়, তাহাকে “অচল-স্মারিক” গ্রাম, অথবা অচল ঠাট * (পৃ. ৩৮ দ্রষ্টব্য) কহে। যথা :—

কড়ি সহকারে আরোহণ :-



কোমল করারে অবরোধন † :—



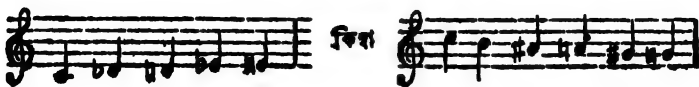
স ন নো ধ ধো প পো ম গ গো র বো স ৬

কডি কোমল করার সাধারণ উপায় এই :—কোন সুর হইতে অর্দ্ধান্তর পরিমাণ চড়াইলে, তাহার কডি হয়, যেমন সা হইতে অর্দ্ধ স্বব চড়াইয়া উচ্চারণ করিলে কড়ি সা হয়, এবং কোন সুর হইতে অর্দ্ধান্তর নামাইলে, তাহার কোমল হয়, যেমন রি হইতে অর্দ্ধ স্বর নামাইয়া উচ্চারণ করিলে কোমল-বিা হয়। ইহাতেই জানা যাইবে যে, যে সুরটি কোন নিম্ন সুরের কড়ি, প্রকৃতপক্ষে তাহাই অব্যবহিত উচ্চ সুরের কোমল নহে, কারণ কোন পূর্ণান্তরই গ্রামিক অর্দ্ধান্তরের ঠিক দ্বিগুণ নহে। এই হেতু সা-এর কডি যে সুর, প্রকৃত পক্ষে তাহাই রি-এর কোমল নহে, দুই এক শ্রুতিব (অংশেব) কমি বেশী, অর্থাৎ যেমন, কড়ি-সা হইতে রি-কোমল এক অংশ উচ্চ। অতীত সুরের কড়ি কোমলও ঐ রূপ। ইহা পার্থে প্রদর্শিত হইতেছে। ফলতঃ কার্যের সুবিধার জন্য ঐ সূক্ষ্ম বিভিন্নতা ধরা হয় না, অর্থাৎ নিম্ন সুরের কডিকেই তদুচ্চ সুরের কোমল বলিয়া ব্যবহার হয়। কি রূপে অর্দ্ধাংবে কডি কোমল হয়— তাহার আদর্শ কি—ক্রমে বলিতেছি।

কত খানি চড়াইলে ও নামাইলে কডি কোমল হয়, হিন্দু সঙ্গীতে তাহার কোন বৈজ্ঞানিক নিয়ম এপর্যন্ত বিধিবদ্ধ হয় নাই। ওস্তাদদিগেব যাহার যে রূপ শিক্ষা,

বীণ যন্ত্রেব পর্দা শ্রেণী মম্ অথবা গালা ছাবা এমন ভাবে আটা থাকে যে, উচ্চাঃ ইত্যন্তঃ সঞ্চালিত হইতে পারে না, সেই হেতু বিকৃত সুরের স্তম্ভও আব কতকটা পর্দা উড়াতে আবদ্ধ থাকে। সেই ঠাঁটির ‘অচল ঠাঁট’ নাম হইয়াছে। আবও, মেতারাদি যন্ত্রের পর্দা সকল সচল, অর্থাৎ অনায়াসেই ইত্যন্তঃ সঞ্চালিত করা যায়, এই হেতু কডি কোমলের জন্য পৃথক পর্দা ঐ সকল যন্ত্রে সচরাচর থাকে না। কডি কোমলের প্রয়োজন হইলে স্বাভাবিক সুরের পর্দা উপব নীচ কবিয়া কডি কোমল করা যায়। কডি কোমলের জন্য পৃথক পর্দা বর্তমান থাকিলে কোন পর্দাই আর সবাহবার আবশ্যক হয় না, এই জন্য কডি কোমলের পর্দা বিশিষ্ট ঠাঁটির ‘অচল ঠাঁট’ নাম হইয়াছে।

† অচল-বারিক গ্রামের উদাহরণস্বরে আরোহণে কডি এবং অবরোধনে যে কোমল দেখান হইয়াছে, তাহাতে কলের বিভিন্নতা অতি অল্পই, কেননা যে নিম্ন সুরের কডি, সেই উচ্চ সুরের কোমল, এবং তদ্ব্যন্থ উচ্চারণ উচ্চারণও একই প্রকার। পরন্তু ঐ প্রকার করিয়া লিখিবার তাৎপর্য্য এই যে, আরোহণে এবং অবরোধনে কেবল কডি, কিবা কেবল কোমল দিয়া লিখিলে, স্বাভাবিকের চিহ্ন অধিক ব্যবহার করিতে হয় যথা—



অভ্যাস ও রুচি, তিনি তদনুসারে বিকৃত করিয়া গান। গ্রহ সমূহেও তদ্বিষয় কিছুই পরিষ্কার রূপ পাওয়া যায় না।
কলতঃ এক্ষণে কড়ি কোমল সুরের ওজন পরিমাণের নির্দিষ্ট নিয়ম করার সময় উপস্থিত, নতুবা গান শিক্ষার কাঠিন্ত্য দূরীকৃত হইতেছে না। ইহার একটা যুক্তিযুক্ত নিয়ম অনায়াসেই নির্দিষ্ট করা যাইতে পারে। সঙ্গীত-নিপুণ ব্যক্তি মাত্রেই জানেন যে, গ্রামের পূর্ণাস্তরের মধ্যেই বিকৃত সুর ব্যবহার হয়, অর্দ্ধাস্তরের অর্থাৎ যেমন গ ও ম-এর, মধ্যবর্তী কোন সুর গানে কখনই ব্যবহৃত হয় না। ইহাতে এক প্রকার নিশ্চয় হইতেছে যে, অর্দ্ধাস্তর অপেক্ষা ক্ষুদ্রতর অন্তর-ব্যবহৃত সুর সঙ্গীতে কখন ব্যবহার্য্য নহে। অতএব গ্রামের ঐ পূর্ণাস্তর-যেমন গ হইতে ম-এর কিম্বা নি হইতে সা-এর অন্তর—কোন সুর হইতে তাহার কড়ি কিম্বা কোমলেব অন্তরের আদর্শ। এই নিয়ম অতীত জ্ঞানসম্মত বোধ হয়, তাহার বিশেষ কারণ এই যে, যন্ত্র সঙ্গীতে ঐ নিয়মই প্রচলিত, তাহার প্রমাণ বীণ, সেতার, ও এস্বারে উত্তম রহিয়াছে। নায়কী (প্রথম) তারে যে যে পদ্য উদারার ধ ও কোমল নি হয়, যুড়ীব (দ্বিতীয়) তারে সেই সেই পদ্য উদারার গ ও ম নির্গত হয়; এবং তাহারই পর নি ও সা-এর পদ্য যুড়ীর তারে উদারার কড়ি-ম ও প নির্গত হয়। অতএব এই প্রকারে কড়ি কোমলের জ্ঞায ও স্বাভাবিক পরিমাণ স্থিরীকৃত হওয়ার উৎকৃষ্ট উপায় রহিয়াছে।

প্রাচীন সংস্কৃত সঙ্গীত

বিগত অচল-ঠাটা

...—সা

...—নি

ধী-...—নো

...—ধ

পী-...—ধো

...—প

মী-...—পো

...—ম

...—গ

রী-...—গো

...—রি

সী-...—রো

...—সা

গ হইতে ম কিম্বা নি হইতে সা যে পরিমাণে উচ্চ, সা হইতে কোমল-রি, কিম্বা রি হইতে কোমল-গ সেই পরিমাণে উচ্চ হইবে; অর্থাৎ সা-কে গ-বৎ মনে করিয়া তাহা হইতে ম-এর জ্ঞায চড়াইলে কোমল-রি হইবে; রি হইতে কোমল-গ, প হইতে কোমল-ধ, ধ হইতে কোমল-নিও ঐ প্রকার নিয়মে উচ্চ হইবে। প-কে সা-বৎ মনে করিয়া তাহা হইতে নি-এর জ্ঞায নামাইলে কড়ি ম হইবে; কিম্বা গ-কে ধ-বৎ মনে করিয়া তাহা হইতে নি-এর জ্ঞায চড়াইলেও

কড়ি-ম হয়। সেই রূপ ধ-কে সা-বৎ মনে করিয়া তাহা হইতে নি-এর ঞায় নামিলে কড়ি-প হইবে ; কড়ি-সা, কড়ি-রি, ও কড়ি-ধ উচ্চারণেরও ঐ নিয়ম ; অর্থাৎ রি, গ, ও নি-এর প্রত্যেককে সা-বৎ মনে করিয়া, তাহা হইতে নি-এর ঞায় অর্দ্ধ স্বর নামিলে কড়ি-সা, কড়ি-রি, ও কড়ি-ধ হইবে। কোমল-রি হইতে কোমল-গ পূর্ণান্তর, তাহা ম হইতে প-এর ঞায়,—অর্থাৎ কোমল-রি-কে ম-বৎ মনে করিয়া, তাহা হইতে প-এর ঞায় চড়াইলে, কোমল-গ হইবে। কোমল-ধ হইতে কোমল-নিও ঐ রূপ। সা^১ হইতে কোমল-নি উচ্চারণ কালে, সা-কে প-বৎ মনে করিয়া, তাহা হইতে ম-এর ঞায় নামিলে কোমল নি হইবে, ম হইতে কোমল-গ নামিতেও ঐ রূপ, অর্থাৎ ম-কে প-বৎ মনে করিয়া তাহা হইতে ম-এর ঞায় নামাইলে কোমল-গ হইবে। কোথায় কড়ি স্বর এবং কোথায় বা কোমল স্বর ব্যবহার হয়, তাহার নিয়ম ১৭শ পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য।

অস্বদেশীয় কোন কোন সঙ্গীতবিৎ লোকের এরূপ ভ্রান্ত সংস্কার যে, অর্দ্ধান্তর অপেক্ষা ক্ষুদ্রতর অন্তর বিশিষ্ট স্বর হিন্দু সঙ্গীতে ব্যবহার হয়। এই সংস্কারের হেতু এইঃ—প্রাচীন সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থসমূহে গ্রামভেদ বুঝাইবার জন্য স্বরগ্রামকে ২২ শ্রুতিতে বিভক্ত করা হইয়াছে ; সংস্কৃত ‘সঙ্গীতপারিজাত’ কর্তা এই শ্রুতির প্রত্যেকেতেই এক একটা স্বর স্থাপন পূর্বক কাহাকে তীব্র, অতিতীব্র, তীব্রতম, কাহাকে কোমল, অতিকোমল, কোমলতম, বলিয়া কেবল বর্ণাঙ্কনের মাত্র করিয়াছেন, উহাদের ব্যবহারের স্থল দেখান নাই। আরো ঐ সকল গ্রন্থে গ ও ম-এর মধ্যে এবং নি ও সা-এর মধ্যে চারি চারি শ্রুতি নির্দেশ করাতে, ঐ দুই অঙ্কের বৃহদন্তর হওয়ায়, তাহাদের মধ্যে সঙ্গীতের ব্যবহার্য স্বর অবশ্যই স্থান পায় ; এবং সেই স্বরকে তীব্র গ বা কোমল-ম, কিম্বা তীব্র-নি বা কোমল-সা বলাতে, একালের লোকের কাছেই ভ্রম হয় যে, তীব্র-গ হইতে ম-এর অন্তর হয়ত অর্দ্ধাঙ্কের অপেক্ষাও ক্ষুদ্রতর।

সংস্কৃত গ্রন্থাদিতে যে ১২ প্রকার বিকৃত স্বরের কথা লিখা আছে, তাহার ৬টা গ ও ম, এবং নি ও সা-এর মধ্যগত অন্তরদ্বয়ের মধ্যে, এক এক শ্রুতি অঙ্কের স্থাপিত করা হইয়াছে ; ইহাতে কাছেই লোকের ভ্রম হয়। কিন্তু আধুনিক সঙ্গীতে গ হইতে ম, এবং নি হইতে সা-এর অন্তর বৃহৎ নহে,—ক্ষুদ্র—অর্থাৎ অর্দ্ধান্তর। অতএব আধুনিক সঙ্গীতে ক্ষুদ্রতর অন্তরের—অর্থাৎ সিকি স্বরের—ব্যবহার মনে করা ভ্রান্তি মাত্র। সিকি স্বরের ব্যবহার সহজ সাধ্য নহে ; কয়টা কাণের এরূপ ক্ষমতা হয় যে, ঐ প্রকার সূক্ষ্ম স্বরের প্রভেদ বিনা তুলনায় উপলব্ধি করিতে পারে ? বিশেষ সিকি স্বর মিষ্ট ও চুস্তিজনকও হয় না ; বরং উহার ব্যবহারের গান যথেষ্ট বেহুয়া মত শুনা যায়। হিন্দুস্থানী

গানে অতিরিক্ত মিডের ব্যবহার বশতই মিডের সময় সিকি সুর হইল বলিয়া ভ্রম হয় । অনেক সঙ্গীত-বিজ্ঞ ইউরোপীয় পণ্ডিতেরও এই সংস্কার যে, ভারতীয় সঙ্গীতে সিকি সুরের ব্যবহার হয় । তাঁহারা বিদেশী লোক ; তাঁহাদের ঐ সংস্কার হওয়া আশ্চর্য্য নহে । তাঁহারা ভারতীয় গানের প্রচুর মিড ও গমক প্রভৃতির মধ্য হইতে সুরসকল স্পষ্ট চিনিয়া লইতে না পারাতেই ঐ ভ্রমে পতিত হইয়াছেন । হার্মোনিয়মাদি যন্ত্রে ভারতীয় গীতাদি রীতিমত বাদিত না হওয়াতেই যে হিন্দু সঙ্গীতে সিকি সুরের বর্তমানতা প্রমাণিত হয়, তাহা নহে । ঐ সকল যন্ত্রের সুর স্মধুব বটে, কিন্তু বিস্তৃত নহে ; ইহা ইউরোপীয় সঙ্গীতবেত্তাবাও স্বীকার করেন । আরও বিশেষ এই যে, উহাতে মিড হয় না, স্ততরাং অশুদ্ধ এবং মিড হীন পর্দায় কি প্রকারে ভারতীয় গান রীতিমত বাজিবে ? ঐ অশুদ্ধতায় বহমিল (হার্মনি) যুক্ত ইউরোপীয় সঙ্গীতের বিশেষ হানি হয় না । ইউরোপের সঙ্গীত-শাস্ত্রকারগণ ইচ্ছা ও যুক্তি করিয়া পিয়ানো, হার্মোনিয়াম, স্ত্রুতি যন্ত্রে সুরসকল কিছু কিছু অশুদ্ধ, অর্থাৎ উচ্চ নীচ করতঃ, যথাসাধ্য সমান অন্তর (ইকোআল টেম্পেরামেন্ট) বিশিষ্ট করিয়া লইয়াছেন, নতুবা বহমিল, খবজ-পরিবর্তন, এবং মুহম্মুছ যডজ-সংক্রমণ (ট্রান্সিশান) প্রভৃতির জটিল কার্য্য সহজ-সাধ্য হয় না ।

প্রাচীন হিন্দু গীতে যে সিকি সুরের ব্যবহার ছিল, তাহারও প্রমাণ নাই । বরং না থাকারই অনেক আত্মযজ্ঞিক প্রমাণ দৃষ্ট হয় । সঙ্গীত-রসিকের টীকাকাব সিংহভূপাল “সঙ্গীতসময়সাব” নামক গ্রন্থ হইতে এই শ্লোক উদ্ধৃত করিয়াছেন, যথা—

“তে তু দ্বাবিংশতিনাদা ন কঠেন পরিস্ফুটাঃ ।

শক্যা দর্শয়িতুং তস্মাদ্বাণায়াং তন্নিদর্শনম্ ॥”*

অর্থাৎ শ্রুতি সকল বীণা যন্ত্র ভিন্ন কণ্ঠে উচ্চারণ করা দুঃসাধ্য । আবও ঐ সকল প্রাচীন সঙ্গীত গ্রন্থে যে ১২ প্রকার বিকৃত সুরের বর্ণনা আছে, তাহার একটীও গ্রামের কোন দ্বিশ্রুতিক অন্তরে অর্থাৎ অর্দ্ধান্তরের মধ্যে সন্নিবেশিত হয় নাই । ইহাতে স্পষ্টই প্রতিপন্ন হইতেছে যে, প্রাচীন সঙ্গীতেও সিকি সুরের ব্যবহার ছিল না । খরজ-পরিবর্তন কার্য্যে সুরসকল এক শ্রুতি উচ্চ নীচ করার প্রয়োজন হয় ; এতদ্বিন্ন এক শ্রুতি উচ্চ নীচ সুরের অন্য ব্যবহার নাই :—যেমন ধ কে খরজ কবিলে তাহার বৃহৎ তৃতীয়, অর্থাৎ স্বাভাবিক গান্ধাব, পাইতে সা-কে যতটুকু কড়ি করিতে হয়, নি-কে

* পণ্ডিত কালীধর বেদান্তবাগীশ ও বাবু সারদা প্রসাদ ঘোষ কর্তৃক প্রকাশিত সংস্কৃত সঙ্গীত রসিকর’, ৪২ পৃষ্ঠা ।

খরজ করিলে, তাহার স্নিগ্ধ পাইতে সা-কে অধিকতর কড়ি করিতে হয়। ফলতঃ এই দুই প্রকার কড়ি কখনই একত্রে পর পর ব্যবহার হয় না। এত সূক্ষ্ম বিচার সূরের উপপত্তি ও গণিতেরই অঙ্গ, কর্তব্যের নহে। যাহা হউক, হিন্দু সঙ্গীতে খরজ পরিবর্তন প্রথা এখনও প্রচলিত হয় নাই, সুতরাং ঐ রূপ তীব্রতম সূরেরও এখন প্রয়োজন নাই।

বাঙ্গলা ‘সঙ্গীতসার’ ও ‘কণ্ঠকৌমুদী’ নামক গ্রন্থদ্বয়ে কোমল ও অতিকোমল ভিন্ন অধিক প্রকার বিকৃত সুর ব্যবহৃত হয় নাই। কিন্তু অতিকোমলেরও প্রয়োজন ছিল না। যে সকল রাগে আরোহণে সর্বদা কোন সূরের পর তৎপরবর্তী কোমল সূরের ব্যবহার হয়,—যেমন সা-এর পর কোমল রি, প-এর পর কোমল ধ, ইত্যাদি—তথায় ঐ রি ও ধ অধিক কোমল বলিয়া বোধ হয়; এবং যেখানে ঐ রূপ আরোহণ নাই, কেবল ঐ কোমলের পর তন্নিম্নে স্বাভাবিক সুরে অবরোহণ, তথায় তত কোমল বলিয়া বোধ হয় না। অতএব ঐ প্রভেদ মানসিক, বাস্তবিক নহে।

উপপত্তিক বিচারে কড়ি কোমলের নানা প্রকার ভেদ গণ্য হয় বটে; কিন্তু কোন উদ্দেশ্য ব্যতিরেকে যথেষ্টাঙ্গমে অতিকড়ি ও অতিকোমলের ব্যবহার গ্রাহ্য যোগ্য নহে। ইহাতে কেহ এরূপ বলিতে পারেন যে, রচয়িতার ইচ্ছাই উদ্দেশ্য, রাগ রাগিণীর মধ্যে অন্য উদ্দেশ্য আবার কি? এ কথা এখন আর ত্রায়াহুগত হইবে না। হিন্দু সঙ্গীত আজিকার নহে; ইহা পূর্ণ যৌবন প্রাপ্ত হইয়াছে, এবং দর্শন ও বিজ্ঞানের অনেক উপকরণ ইহাতে বর্ত্তিয়াছে; কেবল তাহা বিধিবদ্ধ হওয়ারই অভাব। অতএব বিজ্ঞানের অহুমতি ব্যতিরেকে কোন কার্যই সঙ্গীতে আর গ্রাহ্য যোগ্য হইবে না। প্রাচীন প্রথা বলিয়া এক কথা উঠিতে পারে; কিন্তু তাহা তর্ক ও বিবাদেই স্থল; তৎ সন্মুখে অনেক প্রকার মত ভেদ হইতে পারে, অর্থাৎ পাঁচ জনে পাঁচ রকম বলিতে পারে। অতএব অলীক প্রাচীন প্রথার ভাণে, সত্য গোপন রাখিয়া, শিক্ষা ও কর্তব্যের কাঠিন্ত অকারণ বৃদ্ধি করা উচিত নহে।

স্বরগ্রামের মধ্যে এককটি স্বাভাবিক সুর নব্য শিক্ষার্থীর পক্ষে বিশুদ্ধ উচ্চারণ কবা প্রায়ই কঠিন হয়, ইহা দেখা যায়; যেমন রি, নি, ও ধ। আরোহণে নি, এবং অবরোহণে রি ও ধ বিশুদ্ধ উচ্চারণ করা কঠিন হয়, অর্থাৎ ঐ ঐ সময়ে উহার প্রায়ই কোমল হইয়া পড়ে। ইহার কারণ এই যে, খরজের সহিত উহাদের মিলের সম্পর্ক অতি দূর। অতএব ঐ কাঠিন্ত দূর হওয়ার এক সঙ্গুপায় নিয়ে প্রদর্শিত হইতেছে।

নি প-এর সম্পর্কে উচ্চারিত হইলে বিশুদ্ধ হয়, কেননা নি প-এর বৃহত্তীর্থ, অর্থাৎ পূর্ণ গাঙ্কার ; অতএব প-কে সা মনে করিয়া, তাহা হইতে গ-এর ত্রায় চড়াইলে বিশুদ্ধ নি হইবে ।

রি সতত একই নিয়মে উচ্চারিত হইলে বিশুদ্ধ থাকে না ; উহা বিশুদ্ধ উচ্চারণের ক্ষমতা, প, ও ধ-এর সহিত মিল রাখিতে হয় ; তাহাতে রি কখনও গ্রামের পূর্ব প্রকাশিত ৫৩ অংশের এক অংশ নিম্ন, কখন এক অংশ উচ্চ করিতে হয় । ম ও ধ-এর সম্পর্কে রি উচ্চারিত হইলে, তাহাকে এক অংশ নামাইতে হইবে, তখন রি সা হইতে ৮ অংশ উচ্চ হইবে ; তাহা হইলে রি ম-এর পূর্ণ ধৈবত, কিম্বা ধ-এর পূর্ণ মধ্যম হইবে । কিন্তু প-এর মিলে উচ্চারিত হইলে, রি তাহার স্বাভাবিক তীব্র ভাবেই থাকিবে ; কেননা সে অবস্থায় রি প-এর পূর্ণ পঞ্চম । ধ ও ম যে সকল রাগের জান (বাদী), অর্থাৎ ঐচ্ছিক ব্যবহার হয়, সেই সকল রাগে অবরোধে ধ কিম্বা ম-এর পর রি উচ্চারণ সময়ে, ইহাকে এক অংশ নিম্ন করিতে হইবে ।

ধ-স্বরও দুই ওজনে ব্যবহৃত হইবে : ম-এর মিলে উচ্চারিত হইলে উহার যাহা স্বাভাবিক ওজন, প হইতে ৮ অংশ উচ্চ, তাহাই থাকিবে ; ম যে সকল রাগের জান, এবং যাহাতে কড়ি-ম নাই, তাহাতে ম-এর পর সর্বদা ধ উচ্চারিত হইলে, উহা স্বাভাবিক নিম্ন ভাবেই থাকিবে ; কারণ ঐ ধ ম-এর পূর্ণ গাঙ্কার । স্বাভাবিক রি-এর সম্পর্কে ধ উচ্চারণ করিতে হইলে, ধ-কে এক অংশ চড়াইয়া লইতে হয়, নতুবা ইহা রি-এর পূর্ণ পঞ্চম হয় না । যে সকল রাগে কড়ি ম ও প সর্বদা উচ্চারিত হয়, তাহাতেও ধ ঐ তীব্র ভাবে ব্যবহৃত হইবে ; কারণ কড়ি-ম ও প সর্বদা একত্রে গীত হইলে, তাহা স্বভাবতঃ নি ও সা-এর অন্তরের ত্রায় অনুভূত হয়, কেননা কড়ি-ম হইতে প-এর অন্তর নি হইতে সা-এর অন্তরের ত্রায় অর্দ্ধান্তর । অতএব প-কে খরজ মনে করিয়া ধ-কে ঐ খরজের রিখবের ত্রায় উচ্চ না করিলে স্বাভাবিক হয় না, তখন প হইতে ধ ২ অংশ উচ্চ হয় । ধ-এর এই তীব্র ভাবের সহিত খরজের স্মিল না থাকাতেই, উহা স্বাভাবিক গ্রামে সন্নিবেশিত হয় নাই ।

স্বাভাবিক গ্রামের রি ও ধ সম্বন্ধে উল্লিখিত রূপ ব্যবস্থা বিজ্ঞান ও যুক্তি, উভয় সম্মত হয় বটে, কিন্তু উহাতে এরূপ আপত্তি উঠিতে পারে যে, গ্রামের ৫৩টা স্বর অংশের এক এক অংশ উচ্চ ও নীচ যে কড়ি-ধ ও নিম্ন-রি, তাহা অনুধাবন পূর্বক সাধনা করা সহজ সাধ্য নহে । কিন্তু বাস্তবিক তাহা কঠিন নহে ; কারণ, বিশুদ্ধ রূপ স্বরগ্রাম উচ্চারণের সাহায্যার্থ প্রথমে সর্বদা এরূপ যন্ত্রের সহযোগে স্বরসাধনা করা

উচিত, বাহাতে গ্রামের সাত সুরই পাওয়া যায়। সেই যন্ত্রে ধ বাজাইয়া তাহার সহিত মিল করিয়া রি উচ্চারণ করিলে, সেই রি সহজেই এক অংশ নিম্ন হইয়া পড়ে ; এবং স্বাভাবিক রি বাজাইয়া তাহার মিলে ধ উচ্চারণ করিলে, সেই ধ সহজেই এক অংশ কড়া হইয়া পড়ে। প বাজাইয়া তাহার মিলে রি উচ্চারণ করিলে, সেই রি স্বভাবতই একাংশ কড়া হয়, এবং ম বাজাইয়া ধ উচ্চারণ করিলে, সেই ধ স্বভাবতই একাংশ নিম্ন হয়, ইত্যাদি। যন্ত্রে বাদিত অত্যাশ্রয় সুরের সহিত মিলযোগ ভিন্ন স্বর-গ্রামের কোন সুরই কাঁচা গায়কের পক্ষে বিস্তৃত উচ্চারণ করা সহজ সাধ্য নহে।

৫ম পরিচ্ছেদ :—স্বরলিপিতে সুরের স্থায়ী- কালজ্ঞাপক সংকেত।

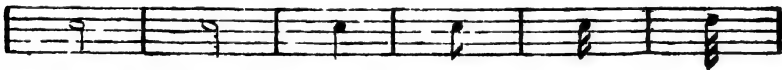
কণ্ঠে যে কোন সুর উচ্চারণ করা যায়, তাহাতে কিছু না কিছু সময় যায় হইয়া থাকে। সেই সময় বা কালকে মাপিবার জন্ত যে একটি স্বল্পকাল আদর্শ স্বরূপ নির্দিষ্ট করিয়া লইতে হয়, তাহার নাম “মাত্রা”। গানের প্রত্যেক সুর ঐ আদর্শ কালের পরিমাণানুসারে কখন এক-মাত্র, কখন দ্বি মাত্র, কখন অর্দ্ধ-মাত্র, এই রূপে ভিন্ন ভিন্ন প্রকারে স্থায়ী হইয়া থাকে, সাধারণতঃ হ্রস্ব কালকে লঘু, এবং দীর্ঘ কালকে গুরুকাল বলে। সারগম স্বরলিপিতে সুরের ঐ প্রকার বিভিন্ন স্থায়ীত্বের লিখন সঙ্কেত নিয়ে প্রদর্শিত হইতেছে। যথা—

এক-মাত্র কাল স্থায়ী সুরের সংকেত এই রূপ (স :), অর্থাৎ সুরের গাত্রে দুই বিন্দু (কোলন্)। স :—: ইহাৰ অর্থ দুই মাত্রা ; স :—:—: ইহার অর্থ তিন মাত্রা, ঐদি ; ঐ ক্লজ কসিধারা পূর্ব সুরের দীর্ঘতা বুঝায়। (স, স :) ইহা দ্বারা দুইটি অর্দ্ধ মাত্রা বুঝায় অর্থাৎ একটি বিন্দুদ্বারা এক-মাত্র কালটি দুই সমান ভাগে বিভক্ত হইল। স, স ইহা দ্বারা দুইটি সিকি মাত্রা বুঝায়, অর্থাৎ একটি কমা চিহ্ন দ্বারা অর্দ্ধ-মাত্র কালটি দুই সমান ভাগে বিভক্ত হইল, তাহা হইলেই সিকি মাত্রা হইল। (স,স,স,স :) ইহা দ্বারা চারিটি সিকি মাত্রা বুঝায়, প্রত্যেক দুই সিকিতে একটি অর্দ্ধ মাত্রা পূর্ণ হয় বলিয়া, দুইটি সিকি মাত্রার পর কমা চিহ্ন না দিয়া, অর্দ্ধ মাত্রা জ্ঞাপক এক বিন্দু দেওয়া যায় ; ঐ প্রকার দুই যোড়া সিকি মাত্রায় এক মাত্রা কাল পূর্ণ হওয়াতে, তথায় এক মাত্রা জ্ঞাপক কোলন্ চিহ্ন দিতে হয়।

যে স্থলে স্বরের গাত্রে কোন চিহ্ন না থাকিবে, তথায় অর্দ্ধ-সিকি অর্থাৎ দু-আনী মাত্রা, কিম্বা মাত্রার অষ্টমাংশ বুঝাইবে ; যথা (সস,) ইহা দ্বারা দুইটি একাষ্টমী অর্থাৎ দুইটি দু-আনী মাত্রায় এক চতুর্থ-মাত্রা কাল বুঝাইল। সস, স.স : ইহাতে দুই অষ্টমাংশ, একটি সিকি, ও একটি অর্দ্ধ মাত্রা বুঝাইল। কঠ-সঙ্গীতে মাত্রার অষ্টমাংশ অপেক্ষা ক্ষুদ্রতর ভগ্নাংশ ব্যবহার হয় না, তজ্জন্ত অষ্টমাংশের স্থানে কোন চিহ্ন প্রয়োগ হইবে না ; কেননা বহুবিধ সংকেত প্রয়োগে লিখন প্রণালী কেবল জটিল ও জবজব হয় ; তাহা হওয়া উচিত নয়। যে স্থলে কোন নিমেষস্থায়ী স্বরের কাল পরিমাণ নিশ্চয় করা যায় না, তথায়ও ঐ রূপ মাত্রাচিহ্নহীন স্বরাক্ষর ব্যবহার হইবে।

খণ্ড মাত্রার আবে। উদাহরণ যথা,—স-,স : ইহাতে একটি বার-আনী, অর্থাৎ তিন চতুর্থ, ও একটি সিকি মাত্রা ; স,স-: ইহাতে একটি সিকি ও একটি তিন চতুর্থ মাত্রা ; স,স-,স : ইহাতে একটি সিকি, একটি অর্দ্ধ, ও একটি সিকি মাত্রা ; স-,সস : ইহাতে একটি তিন চতুর্থ ও দুইটি একাষ্টম মাত্রা। স-,সস : ইহাতে একটি তিনাষ্টম অর্থাৎ ছয় আনী, একটি একাষ্টম, ও একটি অর্দ্ধ মাত্রা। উন্টা কমা (.) চিহ্নদ্বারা মাত্রার তৃতীয়াংশ বুঝাইবে ; যথা স,স,সে:, ইহা দ্বারা তিনটি এক তৃতীয় মাত্রা, বুঝাইল, স-,স : ইহাতে একটি দুই তৃতীয় ও একটি এক তৃতীয় মাত্রা ; স,স-: ইহাতে একটি এক তৃতীয় ও একটি দুই তৃতীয় মাত্রা বুঝাইল। সাংকেতিক স্বরলিপিতে স্বরের ঐ প্রকার ভিন্ন ভিন্ন স্বায়িৎস্বের লিখন সংকেত কিরূপ, তাহা নিম্নে প্রকটিত হইতেছে।

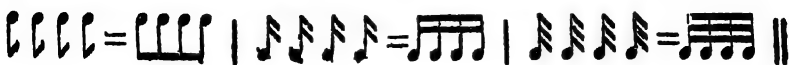
সাংকেতিক স্বরলিপিতে মঞ্চস্থ স্বর-স্বচক বিন্দুগুলির আকৃতিভেদে স্বরের স্বায়িৎস্ব ভেদ, অর্থাৎ হ্রস্ব-দীর্ঘতার ভেদ হয়। স্বর সমূহের বিভিন্ন স্থায়ী কালের মধ্যে, ছয়টি স্থায়িত্বকে প্রধান করিয়া, সেই ছয় প্রকার স্থায়িত্বের ছয়টি বর্ণ ব্যবহৃত হইয়া থাকে, তাহাদের নাম ও আকৃতি যথা :—



মণ্ডল। বিশদ। মেচক। কৌণিক। দ্বিকৌণিক। ত্রিকৌণিক।

ঐ বর্ণগুলির পুচ্ছে উপর নীচে, দুই দিকেই দেওয়া যায় ; যথা & দি।

এবং কোণ-বিশিষ্ট উক্ত শেষ তিনটি বর্ণ একত্রে ব্যবহৃত হইলে, কোণের সংখ্যাহুসারে স্থল রেখারদ্বারা তাহাদিগকে পুচ্ছে পুচ্ছে যোগ করিয়া বন্ধিত করা হয়, যথা :—



উক্ত কোণ-বিশিষ্ট বর্ণগুলি কোথায় ঐ প্রকার মোটা সরল রেখাধারা বসকিত হইবে, এবং কোথায় বা পৃথক পৃথক থাকিবে, তাহার নিয়ম পর পরিলেছেদে আটবে ।

উক্ত বস্তু, বিশদ, প্রভৃতি ছয়টি বর্ণের আত্মপাতিক পরিমাণ এইরূপ, যথা :-

এক বস্তুলে 

দুই বিশদ, ক্রিষা 

চারি বেচক, ক্রিষা 

আট কোণিক, ক্রিষা 

ষোল দিকোণিক, ক্রিষা 

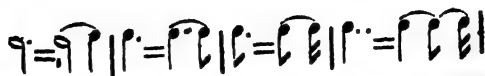
বত্রিশ ত্রিকে দিক । 

উল্লিখিত কোন দুইটি বর্ণ যদি সমস্বর হয়, অর্থাৎ মঞ্চের উপর একই বেথা ক্রিষা একই ঘরে স্থাপিত হয়, এবং তাহাদের মন্যে যদি ছেদ থাকে, তাহা হইলে তাহাদের মন্তকে যে বক্র রেখা প্রয়োগ করা যায়, তাহার নাম “যোজক”, যথা :-

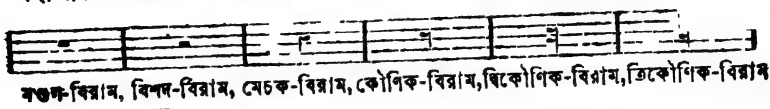
ঐ প্রকার যোজিত উভয় স্বরের কাল পর্য্যন্ত কেবল একটা ধ্বনি দীর্ঘ উচ্চারিত হইবে ।

কোন বর্ণের পরে একটা ক্ষুদ্র বিন্দু স্থাপন করিলে, সেই বিন্দুতে ঐ বর্ণের অর্দ্ধকাল বর্তিয়া বিন্দুযুক্ত বর্ণটি দেউগুণ দীর্ঘ হয়, এবং দুইটি বিন্দু প্রয়োগ করিলে দ্বিতীয় বিন্দুতে প্রথমটির অর্দ্ধকাল যোগ হইয়া, দ্বিবিন্দু যুক্ত বর্ণ পোনে দুই গুণ দীর্ঘ হয় । যথা :-





যে সকল অক্ষর দ্বারা গীতাদির মধ্যে কলিক নিবৃত্ততা ব্যক্ত হয়, তাহাদিগকে “বিরাম” কহা যায় । বিরামও প্রধানতঃ ছয় প্রকার, যথা,—



বেচক বিরাম (একমাত্র বিরাম) অল্প

চিহ্নও ব্যবহার হয় । প্রকাশন ।

বিরামের গাজে এক বা দ্বিবিন্দু প্রয়োগ করিলে, তাহাও দেড়গুণ, বা পৌনে দ্বি-গুণ দীর্ঘ হয় ।

উল্লিখিত বর্ণ সমূহ দ্বারা স্বরের স্বায়ী কালের কেবল অর্দ্ধ-দ্বিগুণ ভাগের সংকেত প্রদর্শিত হইল । কালের তিন ভাগ লিখিবার জন্ত, অর্থাৎ যেমন বিশদ, মেচক প্রভৃতিকে সমান তিন বা ছয় প্রভৃতি ভাগ করার জন্ত যে নূতন ভিন্ন বর্ণ ব্যবহার হয়, তাহা নহে, কারণ অধিক চিহ্নে ও নামে স্বরলিপি অতিশয় জটিল ও দুর্বহ হইয়া পড়ে । অতএব কালের তিন তিন ভাগ প্রদর্শনার্থে সংকেত অবলম্বিত হইয়া থাকে, তাহা অতীব সবল ।—বিশদেব কালকে দুই ভাগ করিলে যেমন দুইটা মেচক লিখা যায়, তাহাকে তিন ভাগ করিলে তেমন তিনটা মেচক লিখা যায়, মেচকের কালকে তিন ভাগ করিলে তিনটা কোণিক লিখা যায়, কিন্তু সেই তিন বর্ণের মস্তকের বক্র রেখা-শীর্ষক একটি (৩) তিন লিখিয়া তিন ভাগের সংকেত করা হয় । যথা :—

$$\overline{\text{ম}} \overline{\text{ম}} \overline{\text{ম}} = ৭ \quad | \quad \overline{\text{মে}} \overline{\text{মে}} \overline{\text{মে}} = ২ \quad | \quad \overline{\text{মো}} = ১$$

এ সংকেতেব সাধাবণ ব্যাখ্যা এই যে, ঐ ৩ চিহ্নিত সমমাত্রিক বর্ণ ত্রয়েব দুইটির কালে ঐ তিনটা বর্ণ সমান উচ্চারিত হইবে ।

$\overline{\text{ম}} \overline{\text{মে}}$ ইহাতে মেচকের একটি দুই তৃতীয়, ও এক তৃতীয় অংশ ।

$\overline{\text{মে}} \overline{\text{মো}}$ ইহাতে কোণিকের একটি দুই তৃতীয় ও এক তৃতীয় অংশ ।



এই প্রকার ৬ চিহ্নিত সম মাত্রিক বর্ণ ছয়টির চারিটির কাল মধ্যে ঐ ছয়টা বর্ণ সমস্বায়ী হইবে । ছয়টা দ্বিকোণিক থাকিলে, একটি মেচকের কালে তাহা উচ্চারিত হইবে, ছয়টা কোণিক থাকিলে, একটি বিশদেব কালে তাহা উচ্চারিত হইবে, ইত্যাদি ।

মাত্রার সমান পরিমাণানুসারে স্বরের বিভিন্ন স্থায়িত্ব পরিমাণের অভ্যাস করণার্থ নিম্ন লিখিত উপদেশের প্রতি প্রথম শিক্ষার্থীর মনোযোগ করিতে হইবে। প্রথমত, ভূমিতে অঙ্গুলীদ্বারা সহজে সমান সমান আঘাত দিয়া, তাহারই প্রত্যেক আঘাতকে এক মাত্রা রূপে গ্রহণ করিবে ; সেই আঘাতের এক একটীর কালে যে স্বর উচ্চারিত হইবে, তাহা এক মাত্রা ; তাহার দুইটীর কালে যে স্বর উচ্চারিত হয়, তাহা দুই মাত্রা ; তিনটীর কালে উচ্চারিত স্বর তিন মাত্রা, এই রূপ বৃদ্ধিতে হইবে। দুই, তিন কিম্বা ততোধিক আঘাতের কাল পর্য্যন্ত একটা স্বর উচ্চারিত হওয়ার নিয়ম এই :—মনে কর, যদি সা শব্দের কালকে দুই কিম্বা তিন আঘাত পর্য্যন্ত স্থায়ী করিতে হয়, তাহা হইলে প্রথম আঘাতে সা বলিয়া, দ্বিতীয় আঘাতের উপর আ উচ্চারণ করিবে, যথা সা-আ, তাহা হইলে দ্বিমাত্রিক সা হইবে ; আবার প্রথম আঘাতে সা উচ্চারণিয়া, দ্বিতীয় আঘাতে আ, তৃতীয় আঘাতে ও আ, যথা সা-আ-আ বলিলে, ত্রি-মাত্রিক সা হইবে। অতএব একাধিক আঘাতের কাল পর্য্যন্ত কোন অক্ষর স্থায়ী করিতে হইলে, প্রথমআঘাতে সেই অক্ষর উচ্চারণ করিয়া, উহাতে আ-কার, ই-কার, উ-কার, বা ও-কার, যে কোন স্বর যুক্ত থাকে, পরবর্তী আঘাতের সময় সেই সেই স্বরই কেবল উচ্চারিত হয় ; যেমন তিন মাত্রিক রি, কিম্বা টু, কিম্বা গো বলিতে হইলে, রি-ই-ই, টু-উ-উ, গো-ও-ও, এই রূপ উচ্চারণ করিতে হয়।

অর্দ্ধ কিম্বা সিকি-মাত্রিক স্বর একটা কখন একাকী ব্যবহৃত ও উচ্চারিত হয় না, কেননা মাত্রা নির্দর্শক আঘাত এক একবার ব্যতীত কখনই অর্দ্ধবার কিম্বা সিকিবার দেওয়া হইতে পারে না। একআঘাতের কাল মধ্যে দুইটি ধ্বনি সমান সমান কালে উচ্চারিত হইলে, তৎ প্রত্যেককে অর্দ্ধ মাত্রিক বলা যায় , এবং সমকাল স্থায়ী চারিটা ধ্বনি হইলে তৎ প্রত্যেকের নাম সিকি মাত্রিক হয়। সুতরাং মাত্রা ভগ্ন রূপে ব্যবহৃত হওয়া আবশ্যক হইলে, দুইটা অর্দ্ধ মাত্রিক, কিম্বা চারিটা সিকি মাত্রিক, অথবা একটা অর্দ্ধ মাত্রিক ও দুইটা সিকি মাত্রিক, এই প্রকার বর্ণই একত্রে ব্যবহৃত হইয়া থাকে। ছন্দের মধ্যে যে স্থলে কোন একটা ভগ্ন মাত্রিকের ব্যবহার হয়, তথায়, এক মাত্রার অবশিষ্ট কাল পূরণার্থ তৎকাল ব্যাপক আয় একটা, বা তৎপরিমিত একাধিক ভগ্ন মাত্রিক অবশ্যই থাকে। যে স্থানে বর্ণের অঙ্কুলান হইতেছে, অথচ মাত্রা বা ছন্দ পূর্ণ হয় নাই, তথায় নিম্নরূপে দ্বারা অবশিষ্ট কাল টুকু পরিপূর্ণ করিতে হইবে ; যথা স. : ইহাতে অর্দ্ধ মাত্রা সা, ও অর্দ্ধ মাত্রা নীরব বৃদ্ধিতে হইবে। সার্গম স্বরলিপিতে কমা, বিন্দু, ও কোলন সমূহের মধ্যবর্তী স্থান শূন্য থাকিলে, তথায় তৎ কালানুসারে নীরবই থাকিতে হইবে।

হরের স্থায়িত্বজ্ঞাপক পূর্বলিখিত প্রধান ছয়টি বর্ণের কোন একটিকে মাত্রা রূপে গ্রহণ করিয়া বিভিন্ন বর্ণের স্থায়িত্ব পরিমাণ করিতে হয়। সচরাচর কোন গানে মেচক ও কোন গানে কৌণিক মাত্রা রূপে গৃহীত হইয়া থাকে। যে স্থানে মেচক মাত্রা হয়, তথায় মণ্ডল হয় চতুর্মাত্রিক, বিশদ হয় দ্বি-মাত্রিক, কৌণিক হয় অর্দ্ধ-মাত্রিক, দ্বি-কৌণিক হয় সিকি-মাত্রিক, ইত্যাদি। যেখানে কৌণিক মাত্রা হয় তথায় বিশদ হয় চতুর্মাত্রিক, মেচক হয় দ্বি-মাত্রিক, দ্বি-কৌণিক হয় অর্দ্ধ-মাত্রিক, ইত্যাদি। কোথায় মেচক মাত্রা, ও কোথায় বা কৌণিক মাত্রা হয়, ঠেহা জ্ঞাপনার্থ গানেব ঐক্যমেই কুঙ্কিকাব পার্শ্বে ($\frac{3}{4}$ $\frac{1}{2}$) এই প্রকার ভগ্নাংশের দ্বায় অঙ্ক লিখিত থাকিবে, তাহার বৃত্তান্ত তালের পরিচ্ছদে দ্রষ্টব্য।

সার্গম লিপির সহিত সাংকেতিক লিপির মাত্রাব মিল দেখাইয়া, বিভিন্ন বর্ণের স্থায়িত্ব পরিমাণ করার অভ্যাসার্থ, নিম্নে কতকগুলি কাল-সাধন প্রদত্ত হইতেছে। ইহাতে কোথাও চারি, কোথাও তিন, কোথাও দুই মাত্রা অন্তরে ছেদ দ্বারা পদবিভাগ করা হইয়াছে। (১৫শ পবিচ্ছেদে পদবিভাগেব বৃত্তান্ত দ্রষ্টব্য)।

চতুর্মাত্রিক ও দ্বি-মাত্রিক ছন্দ।

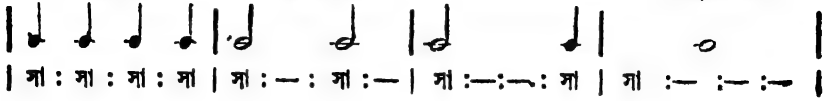
মেচক মাত্রা :—

এক মাত্রিক।

দ্বি-মাত্রিক।

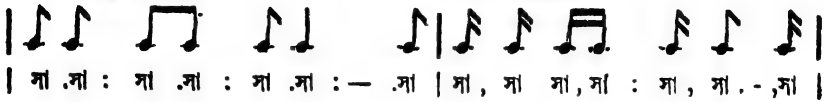
ত্রি-মাত্রিক।

চতুর্মাত্রিক।



অর্দ্ধ মাত্রিক।

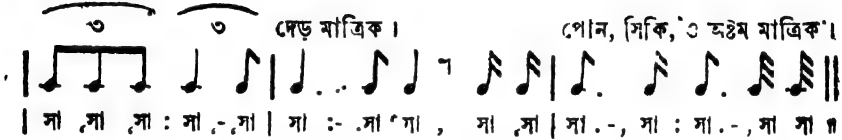
সিকি মাত্রিক।



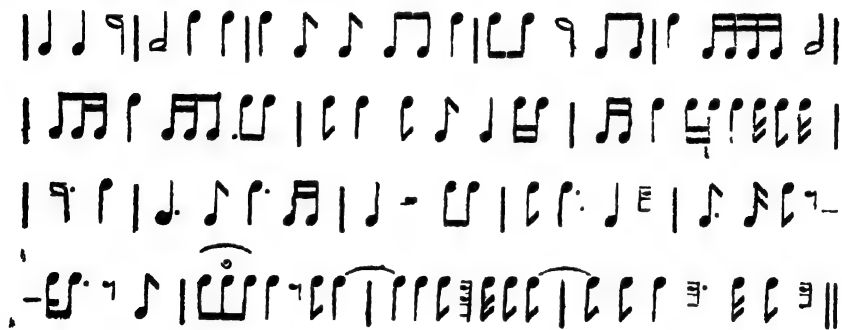
তৃতীয় মাত্রিক।

দেড় মাত্রিক।

পোন, সিকি, 'ও' অষ্টম মাত্রিক।




নিম্ন লিখিত সাধনের প্রত্যেক স্তরে —‘লা’—এই শব্দ উচ্চারণ করিবে। ভিন্ন ভিন্ন কালের
দ্বায়িত্ব পরিমাণ কব।





। না : না | না :- | না : না | - : না | না :- | - : - | না : না . না |
না . না : - . না	না . না : না . না	না : না .	না . না . না . না : না
না :- . না	না . - . না : না . - . না	: . না	না . না . না : না . না . না
না :- . না . না	না . না . না . না . না : না . - . না . না	না . না . না : না	
না . না . না ; না . - . না	না :- . ॥		

ত্রিমাত্রিক ছন্দ ।



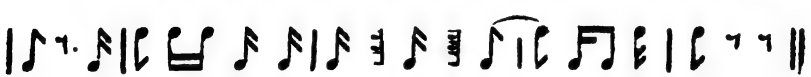
নিম্ন লিখিত সাধন গুলিতে তিন তিন মাত্রা অন্তর্বে পদ বিভাগ করা হইয়াছে ।

ষেচক মাত্রা—
 | সা : সা : সা | সা : — : সা | সা . সা : সা : - . সা | সা : — : — . |


 | সা : সা . সা : সা | সা : : সা | সা . সা : সা . সা : সা . সা | সা : — : ॥

কৌণিক মাত্রা—
 | সা : সা : সা | সা : - : সা | সা . সা . সা . . সা | সা : - - ॥

নিম্ন লিখিত সাধন 'না' শব্দ যোগে উচ্চারিত হইয়া কালের পরিমাণ হইবে ।

| না : না : না | না : - : না | না . না :- | না : - : - | - : : না |

| না . না : না : না না | না . - . না : না . না : - | না : না : - . না |

| না . না , না : না . না . না : না . না . না | না : : . না |

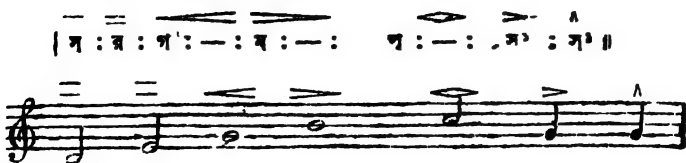
| না : না : না . না . না . না | না . না . না : না : ॥

৬ষ্ঠ পরিচ্ছেদ :—গানের অলঙ্কার

সঙ্গীতের সমস্ত অলঙ্কার কণ্ঠভঙ্গী হইতে উৎপন্ন হইয়াছে; সেই ভঙ্গী সুরের প্রবলতা ও মৃদুতার উপরই অধিক নির্ভর করে। ভঙ্গীহীন গান একঘেয়ে, এবং অতিশয় নীরস ও নিশ্চৈত্র। যে বিচিত্রতা সঙ্গীতের জীবন, তাহা ঐ ভঙ্গী ব্যতীত সম্ভাবিত নহে। সেই ভঙ্গী গানের পঙ্খের রস-ভাবের উপর নির্ভর করে। পাকা গায়ক স্নেহেই ভঙ্গী করিয়া গাইয়া থাকেন বটে। কিন্তু ওস্তাদের প্রায়ই নিরঙ্কর জ্ঞান উপযুক্ত স্থানে সুর প্রবল ও মৃদু করার রহস্য অবগত না থাকাতে তাহার নিয়ম বিধিবদ্ধ হয় নাই। ষাঁহার যে রূপ ইচ্ছা ও কুচি তিনি সেই রূপ করিয়াই গাইয়া থাকেন। ১১শ পরিচ্ছেদে এই বিষয় বিস্তারিত রূপে বিতর্কিত হইয়াছে।

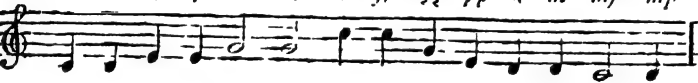
আলোক ও ছায়া যেমন চিত্রের জীবন, উন্নত প্রকৃতির (আর্টিষ্টিক) গানেও তদ্রূপ হরের ‘আলোক’ ও ‘ছায়ার’ বিশেষ প্রয়োজন; তাহা হরের বলের ভারতমোর উপরই নির্ভর করে। হরের বলভেদেরও সংখ্যা হইতে পারে না; তন্মধ্যে চারি প্রকার প্রধান; বলা—সমবল, এই = সংকেত; বর্দ্ধিত বল, এই = সংকেত; হ্রস্ব বল, এই = সংকেত; এবং ক্ষীণ, এই = সংকেত। ইহার তাৎপর্য্য মুহু হইতে ক্রমশঃ বল বৃদ্ধি; ইহার তাৎপর্য্য প্রবল হইতে ক্রমশঃ মুহু। ক্ষীণত্বের অর্থ এই—হরকে প্রথমে মুহু আরম্ভ করিয়া ক্রমে বল বৃদ্ধি করতঃ মধ্য-বোলম্ব অর্থাৎ প্রবল করিতে হয়, তৎপরে আবার ক্রমে বল হ্রাস করতঃ মৌলারম্ব করিয়া, অতি মুহু ভাবে শেষ করিতে হয়। হরের ক্ষীণত্ব অর্থাৎ দুলাই অতি মনোহর কার্য্য। কণ্ঠ সাধনার দোষে অনেক বিখ্যাত গায়কেও ঐ স্বর ভূষণটা আদার করিতে পারেন না, এবং তাহার মর্ম্মও অবগত নহেন। ক্ষুদ্র এই = কিম্বা এই ৮ চিহ্ন দ্বারা প্রবল, অর্থাৎ প্রবল স্বরন (accent) বুঝায়।

স্বরের উল্লিখিত বল হৃৎক সংকেত সকল সার্গম ও সাক্ষেতিক উত্তর
 স্বরলিপিতেই ব্যবহৃত হইবে। উহারা স্বরের শিরোদেশেই সচরাচর আদিত
 হইয়া থাকে, বথা,—



স্বরের বল ভাবার অক্ষর দ্বারাও সংকেতিত করা যায়, অর্থাৎ বিভিন্ন বল বোধক শব্দের আশ্রয় বোঝে বল ভেদ লিখা যায়। যথা :—মৃদুর *pp*, প্রবলের *f*, ত্রুণের *h*, ইত্যাদি। স্বরের মন্তকে এই (*v*) কিম্বা (*f*) প্রয়োগ দ্বারা স্বরের প্রবলতা ; (*pp*) কিম্বা (*p*) দ্বারা মৃদুতা* ; (*v*) দ্বারা বৃদ্ধি ; এবং (*h*) দ্বারা ধ্বনির ত্রাস বুঝাইবে। দুইটি (*vv*) কিম্বা (*ff*) দ্বারা অতীব প্রবল ; দুইটি (*pp*) কিম্বা (*pp*) দ্বারা অতীব মৃদু বা ক্ষীণ বুঝাইবে। মধ্য বলের অন্ত এই (*m*) কিম্বা (*m*) সংকেত ; (*mf*) দ্বারা মধ্য প্রবল ; (*mp*) দ্বারা মধ্য মৃদু বুঝাইবে। এই সকল সংকেতও উভয় স্বরলিপিতে ব্যবহার হইবে। যথা—

বা *f* মৃ *p* বৃ... হ... বা *ff* মৃ *pp* *m* *mf* *mp*
 স : স : গ : গ প . — : প : — . স : স : প : গ : ব : ব . স : — . স :
 বা *f* মৃ *p* র... হ... বা *ff* মৃ *pp* *m* *mf* *mp*



এতদ্ব্যতীত আর এক জাতি অলঙ্কার সঙ্গীতে ব্যবহৃত হয়, তাহাদিগকে আশ্, মিড্, কম্পন, ও গিটকারী কহে। ইহাদের সংস্কৃত সংজ্ঞা ব্যবহার নাই ; সংস্কৃত গ্রন্থে ইহার। সকলেই “গমক”-এর প্রকার-ভেদ বলিয়া বর্ণিত আছে। (১২শ পরিচ্ছেদ দেখ।) উহাদের অর্থ ও সাধন নিয়ম নিয়ে ব্যাখ্যাত হইতেছে।

আশ্ :—গানের কথার একটি অক্ষরে দুই বা ততোধিক স্বর উচ্চারণ করাকে “আশ্” কহা যায়। সার্বগম স্বরলিপিতে স্বর সমূহের নিয়ে একটি সরল

| স . র : গ . গ
 রা ম



বা . . . ম, কা - - লী

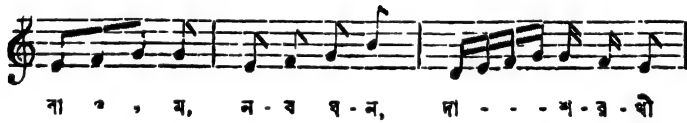
* বাজলা বর্ণাপেক্ষ *f* (*forte*), *p* (*piano*), *m* (*mezzo*), এই সকল ইতালীয় বর্ণ অধিক সূক্ষ্ম জন। ইহারাই আবশ্যক মত স্বরলিপিতে ব্যবহৃত হইবে।

প্রসিদ্ধ ইতালীয় ভাষার *forte* (ফোর্টে) শব্দের অর্থ প্রবল, *piano* (পিয়ানো) অর্থ মৃদু, *mezzo* (মেডজো) শব্দের অর্থ মধ্য। স্পষ্টই দেখা যাইতেছে যে, উহাদের মূল লাতিন ফোর্টিস (*fortis*), প্লানু (*planus*), ও মেডিয়া (*medius*), এবং যথাক্রমে সংস্কৃত ক্ষুভ, পেলব (নরম), ও মধ্য, একই জাতি ন। তাহা হইতে সনুসৃত হইয়াছে।

রেখা আশের সংকেত । সংকেতিক স্বরলিপিতে স্বর সমূহের নীচে বা উপরে একটি বক্র রেখা প্রয়োগ দ্বারা উহা সংকেতিত হইয়া থাকে । যথা—

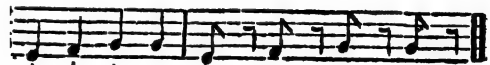
আশযুক্ত স্বর সমূহের মধ্যে মধ্যে কখন বিচ্ছেদ হইবে না ; উহাদিগকে এক নিশ্বাসে লাগিক রূপে উচ্চারণ করিতে হইবে । উক্ত উদাহরণে রা বর্ণ সা এ উচ্চারিত হইয়া, ঐ রা-এর আ-যোগে রি-গ উচ্চারণ হইবে । এই প্রকার যে অক্ষরে যে স্বর প্রযুক্ত থাকিবে, তৎ সহকারেই আশযুক্ত স্বর সকল উচ্চারিত হইবে ।

সাংকেতিক লিপির কোণিক ঢিকোণিক প্রভৃতি কোণ-বিশিষ্ট স্বরগুলি গানের একটি অক্ষরে, আশ যোগে, উচ্চারিত হইলে, তাহাদিগকে মোটা রেখা দ্বারা যমকিত করিয়া লিখিতে হয় ; তখন আর পৃথক আশ চিহ্ন—বক্র রেখা—প্রয়োগ না করিলেও চলে ।* যেখানে প্রত্যেক স্বর গানের প্রত্যেক অক্ষরে উচ্চারিত হয়, তথায় কোণ-বিশিষ্ট স্বরগুলি পৃথক পৃথক লিখিত হইয়া থাকে । যথা—



আশের বিশরীত “অলগ্ন” উচ্চারণ, অর্থাৎ প্রত্যেক স্বরোচ্চারণের পরই ঞ্ণিক বিচ্ছেদ দেওয়া । তাহার সংকেত স্বরের মস্তকে এই প্রকার (!) তিলক বিন্দু চিহ্ন । তিলকযুক্ত স্বর অর্দ্ধ কাল মাত্র ধ্বনিত হইয়া বাকী অর্দ্ধ কাল নিস্তব্ধ থাকে ; যথা—

। গ : ষ । প. : য. ।



* কণ্ঠ সঙ্গীতের জন্য সাংকেতিক লিপিতে গানের কথার জন্য গৎ লিখিবার সময় পৃথক আশ চিহ্ন—বক্র রেখা না দিলেও চলে । কিন্তু যত্র সঙ্গীতের জন্য গতে, কোণগুলি যমকিত করা বা না কবা, গৎ প্রকাশকের ইচ্ছাধীন । এরূপ স্থলে যমকিত কোণে আশ বুঝায় না । গতের অংশ বিশেষের চন্দ্র বুঝাইবার উদ্দেশ্যে কতকগুলি স্বরের কোণ যমকিত করিয়া, গুচ্ছ করিয়া দেখানোর রীতি ইউরোপীয় সঙ্গীতে আছে । কিন্তু যত্র সঙ্গীতের গতে আশ বুঝাইতে হইলে, আশ চিহ্ন (বক্র রেখা) দেওয়া ইউরোপীয় মতে আবশ্যিক ।

হিন্দুস্থানী সংগীতে অল্প প্রায় ব্যবহার নাই ।

মিড়্ :—অতি ঘন সংলগ্ন যে আশ, তাহাকে মিড় বলা যায় । তাহুরার এই লিখার এই উচ্চারণ এই লিখার এই উচ্চারণ
তারে যা দিয়াই কাণে পাক দিলে, গেঁঠাও করিয়া ধ্বনি যে রূপ ক্রমশঃ উচ্চ, কিম্বা নীচ হয়, তাহাই মিড়ের আওআজ । শৃংগালের রবে মিড় প্রসিদ্ধ । মিড়েও এক অক্ষর যোগে দুই তিন স্বর উচ্চারিত হয় । সার্গম স্বরলিপিতে সুরের নিম্নে দ্বিস্বর লিখা মিড়ের সংকেত ; এবং সাংকেতিক স্বরলিপিতে দ্বিস্বর বক্র রেখা মিড়ের সংকেত । যথা—

| স ন : স . স |
রা য



আশ হইতে মিড়ের প্রভেদ বুঝাইবার জন্য অগ্রে মিড়ের মূল তত্ত্বানুসন্ধান করা যাউক :—বীণ ও সেতার বস্ত্রের বাদন হইতে মিড় শব্দের উৎপত্তি হইয়াছে । সারঙ্গী, এসরার, সারবীণ, প্রভৃতি ছড় (ধনু) বিশিষ্ট বস্ত্রে ; এবং সরোদ, রবাব, সুরশৃঙ্গার প্রভৃতি ছড়হীন বস্ত্রে মিড় কথার ব্যবহার নাই । বীণ ও সেতারে পর্দার উপর একাধাতে ভিন্ন ভিন্ন স্বর, আঙ্গুলী বিক্ষেপ দ্বারা স্পষ্ট ধ্বনিত হয় না ; যেমন—

| স . ব : গ |
ভা রা



উক্ত প্রথম স্বর সা-এ মিজ্রাবের আঘাত জন্ম, উহা যে প্রকার বলে রণিত হয়, রি ও গ-এর ধ্বনিতে সে বল আর থাকে না ; ইহারা অতীব নরম ও ক্ষীণ হইয়া যায় । অতএব কণ্ঠে একাক্ষর যোগে ভিন্ন ভিন্ন স্বর যে ভাবে উচ্চারিত হয়, সেতারাদি বস্ত্রে কণ্ঠের ঐ কার্যের অনুকরণ করিতে হইলে, পর্দার উপর বাম হস্তের অঙ্গুলী দ্বারা তার টানিয়া বিভিন্ন স্বর উৎপন্ন করা ভিন্ন উপায়ান্তর নাই ;—এই রূপে তার টানার নামই “মিড়্” । ইহাতেও কণ্ঠের উল্লিখিত কার্যের যে অবিকল অনুকরণ হয়, তাহাও নহে । সেই হেতু বীণ ও সেতারে গলার অনুকরণে গান বাদন কখনই হয় না । সারঙ্গী, এসরার, বেয়ালা প্রভৃতি ছড়-বিশিষ্ট বস্ত্রে অবিকল গলার অনুকরণ

গান বাদিত হইয়া থাকে। সেতারাদি যন্ত্রে উক্ত মিড়ের সহযোগে গানের সুরের কেবল আভাস মাত্র প্রকাশিত হয়। সারঙ্গী, এসরার প্রভৃতি যন্ত্রে অঙ্গুলীর ঘষিট্ (ঘর্ষণ) দ্বারা ঐ মিড়ের কার্য সম্পাদিত হইয়া থাকে।

ঐ প্রকার মিড় ও ঘষিট্ হইতে এই একটা বিষয়ের উৎপত্তি হইয়াছে এই যে, সা হইতে রি ঐ প্রকারে ধ্বনিত হইলে, ঐ দুই সুরের মধ্যগত অন্তরটাও ধ্বনিত হয়, অর্থাৎ সা, হইতে সুর যেন রি-এ গড়াইয়া পড়ে, কিম্বা সা হইতে সুরকে যেন হিঁচিড়িয়া লইয়া রি-এ স্থাপন করা হয়। আশে তাহা হয় না। ছড়ের এক টানে বিভিন্ন অঙ্গুলী যোগে বিভিন্ন সুর ধ্বনিত করাকেই আশ্ বলা যায়। আশ্ হইতে মিড়ের ঐ প্রকার প্রভেদ। কিন্তু কণ্ঠে আশ্ হইতে মিড়ের প্রভেদ করা কঠিন কার্য; দীর্ঘস্বর ভিন্ন পার্থক্য পরিষ্কার রূপে প্রকাশিত হয় না। একাক্ষর যোগে কোন দুই সুর উচ্চারণ কালে প্রথমটা ফুলাইয়া দ্বিতীয়টা মধ্যম বলে উচ্চারণ করিলেও মিড়ের স্তায় শুনা যায়। অতএব গানের স্বরলিপিতে মিড়ের সংকেত দ্বি-রেখা না দিয়া আশের স্তায় একটা রেখা এবং ক্ষীতন ও মধ্য চিহ্ন প্রয়োগেও ঐ ফল হইতে পারে। যথা :—

| \overline{mf}
গ : প : ব |
স্ব - - - স্ব



স্ব - স্ব

আমার বিবেচনায় গানে মিড়ের জন্ত পৃথক সংকেত না দিয়া ঐ প্রকার করিয়া লিখাই উচিত, কেন না সংকেত বৃদ্ধি করিয়া স্বরলিপি কঠিন করা উচিত নহে। কিন্তু সেতারাদি যন্ত্রের সংগীতে কার্যের প্রভেদ জন্ত মিড়ের পৃথক সংকেত ব্যবহার না করিলে চলিতে পারে না। কণ্ঠে বিলম্বিত আলাপে ও বিলম্বিত লয়ে ধ্রুপদ গানে মিড়ের পৃথক সংকেত প্রয়োজন হইয়া থাকে। কিন্তু ঐ স্থলে নব্য শিক্ষার্থীদের প্রতি এই উপদেশ যে, তাঁহারা আলাপ ও গানে মিড়ের সংকেত দেখিয়া হতাশ না হন; প্রথমতঃ সেই সকল স্থান ঘন আশ্ যোগে উচ্চারণ করিলেই যথেষ্ট হইবে; তৎপরে যন্ত্রে কিম্বা অভ্যস্ত গায়কের মুখে রাগাদির আলাপ শুনিতে শুনিতে, আশ্ হইতে মিড়ের পার্থক্য যেটুকু হয়, তাহা বুঝিতে পারা বাইবে।

সাধারণ বাদ্যলা গানে আশ্ মিড়ের তত বিচার নাই, কারণ বহুদেশে সর্বদা

বেয়ালার সঙ্গতে গান পাওয়ার অভ্যাস হওয়াতে, মিড় অপেক্ষা আশের ব্যবহার অধিক হইয়াছে ; কেন না বেয়ালার ভিন্ন ভিন্ন অঙ্গুলী দ্বারা বিভিন্ন স্বর ধ্বনিত হওয়াতে মিড়ের কার্য অত্যন্তমাত্র হয় । হিন্দুস্থানে কখন বেয়ালার ব্যবহার নাই ; তথায় গানের সহিত সর্দঙ্গী সারঙ্গী, সারিন্দা প্রভৃতির সঙ্গত হওয়াতে, হিন্দুস্থানী গানে মিড়ের ব্যবহার অধিক হইয়াছে ; কারণ সারঙ্গী, সারিন্দা, সারবীণ প্রভৃতি পর্দা বিহীন যন্ত্রে স্বর সকল ঘষিট্ (মিড়) যোগে ধ্বনিত করাই সহজ ; উহাতে পৃথক পৃথক, অল্প ভাবে স্বর সকল বাদন করা অতিশয় কঠিন ; এই হেতু সকল গানই ঘষিট্ যোগে বাদিত হইয়া থাকে । যন্ত্রের এই প্রকার প্রকৃতিগত ব্যবহারের বিভিন্নতাই ভিন্ন ভিন্ন দেশীয় গানের প্রকৃতি বিভিন্ন হওয়ার মূল কারণ ।

কণ্ঠে কিবা যন্ত্রে মিড় কিরার মধ্যে সিকি স্বর উৎপন্ন হয় বলিয়া অনেক সময় ভ্রম হয় । যেমন—ম-এর পর মিড় যোগে গ-ম উচ্চারণ করিতে, সম্পূর্ণ গ পর্য্যন্ত না নামিয়া কিছু বাকী রাখিতেই উজান মুখে আরোহণ করিয়া ম-এ অবস্থিতি করিলে, উচিত স্থান পর্য্যন্ত না নামিয়াই যে আরোহণ হইয়াছে, সেই দোষের জন্ত কর্ণ বিরক্ত হয় না, কেন না তখন ইহা ম শুনিবার জন্তই বাগ্র থাকে ; এদিকে পূর্ব অর্ধ স্বর উচ্চারণ না হওয়াতে সিকি কিবা এক-তৃতীর স্বর যে উৎপন্ন হইল, কর্ণ তাহাতে আপত্তি না করাতে তাহাই শ্রাব্য বলিয়া ভ্রম হয় । বস্তুত কণ্ঠের আলস্ত বশতই ঐ প্রকার অশুদ্ধ কার্য সমূহের উৎপত্তি হয় , তজ্জন্ত সতর্ক থাকা উচিত ।

কম্পন* :—এইটা গানের সুন্দর ভূষণ । স্বর কি প্রকারে কাঁপান যায়, তাহা বোধ হয় সকলেই জানেন , একই স্বর বারবার দ্রুত উচ্চারণ করিলে কম্পন হয় । ভয়ে অতিশয় অভিকূত হইয়া বাক্যোচ্চারণ করিলে স্বর-কম্পন হইয়া থাকে ; কারণ তখন সর্ব শরীর খর খরায়মান হইয়া কম্পিত হওয়াতে, কণ্ঠস্বরও কাঁপিয়া যায় । অতএব স্বর কম্পনের রূপ অনুভবার্থ স্বরোচ্চারণ করিয়া বাহুদ্বয় দ্রুত সঞ্চালন করিলে জানা যাইবে, কণ্ঠস্বরও কেমন কম্পিত হয় । সেই প্রকার কম্পন, বাহু স্থির রাখিয়া কিশে কণ্ঠে বাহির হয়, তাহারই চেষ্টা নব্য শিক্ষার্থীর করিতে হইবে । বাহু সর্বদা সঞ্চালন করিলে, ঐ একটা মুদ্রা দোষ হইয়া যাইবে ;

* কোন কোন আধুনিক বাদ্যলা গ্রন্থে ‘গমক’ শব্দের কম্পন বলিয়া ব্যাখ্যাত হইয়াছে । কিন্তু তাহা ন্যায়-সঙ্গত হয় না ; কারণ সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থে দেখা যায় যে, গমক কেবল কম্পন নহে,—আশও গমক, মিডও গমক, ঘষিটও গমক, গিটকারীও গমক, ইত্যাদি । ইহাতে আরও প্রমাণিত হইতেছে যে, প্রাচীন ভারতে স্বরলিপি ব্যবহার ছিল না , থাকিলে আশ, মিড়, ঘষিট, প্রভৃতির পৃথক সংজ্ঞা সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থাদিতে অবশ্যই পাওয়া যাইত ।

তজ্জন্ত বিশেষ সতর্ক থাকা উচিত । হিন্দুস্থানী গানে স্বর কম্পনের অধিক ব্যবহার বশতঃ গায়কের কম্পন সাধিতে সাধিতে শেষে অনেক কণ্ঠের এমন স্বভাব হইয়া যায় যে, কিঞ্চিৎ কম জোর, কিম্বা বয়োধিক হইলে, আর স্থির ভাবে স্বরোচ্চারণের ক্ষমতা থাকে না । ইহার বহু জীবিত দৃষ্টান্ত বর্তমান আছে । এই দোষের জন্তও সতর্ক হওয়া উচিত । অস্থির যে ধ্বনি, তাহাকেই কম্পিত স্তব বলা যায় । কম্পিতাবস্থায় স্বর একবার একটু (অর্দ্ধ স্বর) নামে, একবার একটু চড়ে, এই প্রকার যেন শুনায় । যেমন, সা-স্বর কাঁপাইলে নিঃ-সা-নিঃ-সা এই প্রকার বারবার হয়, এই রূপ যেন অমুভূত হয় । পরন্তু একই স্বর কোন স্বর (ভাউএল্) ষোগে বারবার দ্রুত উচ্চারণ করিলেও সেই স্বর কম্পিত মত হয় । অতএব স্বরলিপিতে, কতকগুলি দ্রুতগতি সমস্বরে আশ-চিহ্ন ষোগ করিলে, সহজেই কম্পনের সংকেত হইয়া থাকে । যথা—



স . স . স , স

আ

এই সংকেত সংক্ষেপ করণার্থ স্বরের মন্তকে এই (") চিহ্ন প্রয়োগেও কম্পনের সংকেত হয় । তাহার কাণ্য এই রূপ, যথা :—



w = স

এই লিখার এই উচ্চারণ । এই লিখার এই উচ্চারণ ।

গিট্কারী* :—কতকগুলি দ্রুতগতি স্বর আশ্ সহকারে উচ্চারণ করাকে গিট্কারী কহে । গিট্কারী দুই প্রকার ; শাদা, ও সগমক । টপ্পা ও ঠুংরীতে শাদা গিট্কারী ব্যবহার হয়, এবং ধ্রুপদ ও খেয়ালে সগমক গিট্কারী ব্যবহার হইয়া থাকে । কণ্ঠ ষথেষ্ট মাজ্জিত না হইলে সগমক গিট্কারী পরিষ্কার রূপে নির্গত হয় না । স্বরলিপিতে ইহার সংকেত স্বরের মন্তকে বিন্দু ও আশ চিহ্ন ; যথা,—



| গ . ষ : প . ষ |

* গিট্কারী হিন্দী শব্দ ; ইহা গাঁট (গ্রন্থি) শব্দের কপান্তর । স্বর বাঁশের এক পাতের ছায়, শাদামত দীর্ঘ না হইয়া, সেই কালের মধ্যে তিন তিন স্বর উচ্চারিত হইলে বাঁশের ঘন গাঁটের জ্বা তহার উপমা হয় , এই জন্য সেই কার্যের নাম 'গিট্কারী' হইয়াছে ।

ইহাতে প্রত্যেক স্বর প্রস্থানিত অথচ সংলগ্ন ভাবে উচ্চারিত হইবে । সাধন প্রণালীতে গিট্কারী সাধনের যে সকল উদাহরণ দেওয়া হইয়াছে, তাহাদের প্রত্যেকটি আ, ই, উ, এ, ও, এই পাঁচটি স্বর যোগে সর্বদা অভ্যাস করিতে হইবে । এক এক বারে এক একটি স্বর সহকারে প্রথমে ধীরে, পরে ক্রমে দ্রুত সাধন করিবে । প্রথমে ব্যস্ত হইয়া দ্রুত সাধা অতি নিষিদ্ধ ; তাহাতে শ্রম ব্যর্থ যায়, এবং কুফল হয় । হিন্দুস্থানী গানে কম্পন ও গিট্কারীর ব্যবহার অধিক থাকাতে, শৈশবাবধি উহা শুনিতে শুনিতে হিন্দুস্থানী লোকের কণ্ঠে ঐ সকল সহজে আদায় হয়, অধিক সাধনা না করিলে অস্বদেশীয় লোকের উহা আয়ত্ত হয় না ।

ভূষিকা :—অনেক সময়ে কোন সুরের পূর্বে কিম্বা পরে এমন এক বা ততোধিক অতীব অল্পকাল স্থায়ী সুর উচ্চাভিত হয়, যাহাদের কাল পরিমাণের নিশ্চয়তা হয় না ; সেই সকল নিমেষস্থায়ী সুরকে “ভূষিকা” কথা যায় । সাংকেতিক স্বরলিপিতে ক্ষুদ্রতর বর্ণদ্বারা ভূষিকা লিখা যায়, যথা—

(ক) (খ) (গ) (জ) (ঘ) (গ)



এই লিখার

এই উচ্চারণ

যে কালের সংকেত যোগে ভূষিকা লিখিত হয়, সেই কালটি তালের মাত্রা সমষ্টির মধ্যে ধরা হয় না । সর্বদা আশ* বা মিড্† যোগেই ভূষিকা ব্যবহৃত হইয়া থাকে । কতকগুলি ভূষিকা একত্র হইলে গিট্কারী হয়,—যেমন উপরে (গ) চিহ্নিত পদ । সার্বগম স্বরলিপিতে মাত্রা চিহ্নহীন সুর দ্বারা ভূষিকার উদ্দেশ্য সাধিত হয় ; যথা—
। মগ : ম । ঐ প্রথম ম-টি ভূষিকা ।

* আশ্, আশা শব্দের রূপান্তর ; একটি হুবেই উচ্চারণ কাব্য একেবারে নিবৃত্ত না হইবা, আরো ধানিক উচ্চারণ যে বাকি আছে, অর্থাৎ আশা আছে, সেই কাব্যের নাম ‘আশ’ রাখা হইয়াছে ।

† মিড্, হিন্দী শব্দ ; ইহা যুদ্ধ ধাতু হইতে উৎপন্ন মাড়া (মর্দন) শব্দের রূপান্তর,—যেমন ধান মাড়া, ওষধ মাড়া ইত্যাদি । সাধাবণ ব্যবহার বশতঃ বাস্তবস্ত্রে তার বর্ণের নাম ‘মিড্’ হইয়াছে । অনেকে ভ্রম বশতঃ মিড্কে মির্জনা বলেন । কিন্তু মির্জনার অর্থ ভিন্ন, তাহা ১২শ পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য ।

৭ম পরিচ্ছেদ :—রাগ রাগিণীর উৎপত্তি বিষয়ক যুক্তি-বিচার ।

ভারতবর্ষের কোন প্রাচীনতম বিষয়েরই বিশ্বস্ত ঐতিহাসিক প্রমাণ পাওয়া যায় না । প্রাচীন বিষয়ের তত্ত্ব মীমাংসা করিতে হইলে, অবস্থা সঙ্গত যুক্তিই একমাত্র উপায় ; অতএব সেই রূপ যুক্তি অবলম্বন পূর্বক রাগাদির উৎপত্তির বৃত্তান্ত স্থির করিতে প্রবৃত্ত হওয়া বাউক ।

ভারতীয় সঙ্গীতের আদি রাগ-রাগিণী যে কে সৃষ্টি করিয়াছেন, তাহা কেহই বলিতে পারেন না । প্রাচীন শাস্ত্রকারগণেরাও উহাদের রচয়িতার অমুসন্ধান না পাইয়া, উহারা দেব-সৃষ্ট বলিয়া বর্ণনা করিয়াছেন । প্রাচীন গ্রন্থকারগণ যেমন সংস্কৃত ভাষা ও তাহার বর্ণমালাকে দেব-দত্ত বনিয়াছেন, সঙ্গীতের আদি রাগ-রাগিণী সম্বন্ধেও তদ্রূপ বলাতে ইহাই প্রতিপন্ন হইতেছে যে, ভাষা যেমন মানব সমাজে আদি কাল হইতে আপনা আপনিই মহুগ্নের জাতীয় শক্তি বলে সমুদ্ভূত হইয়া চলিয়া আসিতেছে, আদি রাগ-রাগিণী গুলিও তদ্রূপ ; অর্থাৎ উহাদিগকে কেহ ইচ্ছা ও চেষ্টা করিয়া রচনা কবে নাই ; পাঁচ রকম গাইতে গাইতে যে স্বর-বিস্তার আদি গায়কের অধিক পছন্দ হইয়াছে, তাহাই তিনি সর্বদা গাওয়াতে, তাঁহার সন্তানেরাও ঐ স্বর গাইতে শিক্ষা করে ; এই রূপে ঐ স্বর-বিস্তার বংশাবলী পর্য্যন্ত চলিয়া আইসে ।

অনেকে ঐ কথা সম্ভব বলিয়া বুঝিতে পারিবেন না ; কিন্তু যাহারা ভাবার উৎপত্তি তত্ত্ব সম্যক পর্যালোচনা করিয়াছেন, তাঁহারা উহা অনায়াসেই বুঝিবেন, এবং প্রত্যয়ও করিবেন, সন্দেহ নাই । অনেক পক্ষী অতি সুন্দর গান করে, এবং কত রকম স্বর-ভঙ্গী করে ; তাহা কে রচনা করিল, ও কে শিখাইল ? কেহই নয় ; ঈশ্বর-দত্ত কণ্ঠ থাকাতে প্রয়োজনানুসারে তাহারা আপনা আপনিই গায় । অতএব অবোধ পক্ষীবা যদি আপনি গাইতে পারে, সুবোধ মহুগ্ন কেন না পারিবে ?

ভারতবর্ষ অতি প্রকাণ্ড দেশ ; ইহার ভিন্ন ভিন্ন জনপদে বিভিন্ন সমাজ, অর্থাৎ জাতি । প্রত্যেক জাতির যেমন পৃথক ভাষা,—লাকে বলে “বোজনাস্তর ভাষা.” তেমনি বিভিন্ন সমাজ প্রচলিত গানের স্বর-বিস্তারও পৃথক । সমাজের প্রথমাবস্থায় এক জাতির একটা স্বর-বিস্তার ভাষার স্তায় পুরুষাচরণে সাধারণ্যে প্রচলিত হইয়া,

সেই বিজ্ঞানসী অহুসারে ঐ জাতির সকল লোকেই গাইয়া থাকে । সেই পৈতৃক স্বর-বিজ্ঞান ব্যতীত কোন নতন স্বর সেই প্রাচীন অহুন্নত সমাজে সমাদৃত হওয়া সম্ভব নহে, কেন না শিক্ষার নিয়ম ভাবে উহা অভ্যাস করা কঠিন । বালকে যেমন মাতা পিতার নিকট ভাষা শিক্ষা করে, তেমনি সৰ্বদা শুনিতে শুনিতে মাতা পিতা বাহা গায়, সম্ভানেরও তাহা অভ্যস্ত হইয়া যায় । এই জন্ত স্বর-বিজ্ঞানের সংখ্যাও সহসা বৃদ্ধি পায় না ।

ভাষার দ্বারা যেমন ভিন্ন জাতীয় লোক চিনা যায়, গানের স্বর-বিজ্ঞানের দ্বারাও তেমনি চিনা যাইতে পারে ; কেন না এক জাতির গানের স্বর অপর জাতির স্বর হইতে পৃথক । এখনও ইহার তুরি প্রমাণ ভারতের অহুন্নত জনসমাজের মধ্যে প্রাপ্ত হওয়া যায় । পরিভ্রমণ পূৰ্বক ঐ সকল সমাজ মধ্যে প্রবিষ্ট হইয়া বিশেষ অতুধাবন সহকারে শ্রবণ করিলে, তবে জানা যায় ; বাহির হইতে সহসা তাহা বুঝা যায় না । এমনও অনেক স্থানে দেখা যায় যে, সমাজের উন্নতি অহুসারে অনেক জাতির মধ্যে ভিন্ন ভিন্ন ক্রিয়া-কলাপ ও উৎসব বিষয়ক গানের স্বর পৃথক : যেমন বিবাহের স্বর এক প্রকার, অন্ন-প্রাশনের আর এক প্রকার, নবাবের স্বর এক প্রকার, দোল যাত্রার আর এক প্রকার, ইত্যাদি । আবার নিত্যন্ত অহুন্নত সমাজের মধ্যে একই প্রকার স্বর-বিজ্ঞান সম্বলিত গান তাবৎ ক্রিয়াতেই ব্যবহৃত হয়,—যেমন পূৰ্ব হিমালয়ের উপত্যকাবাসী মেচ জাতির মধ্যে দৃষ্ট হয় । উল্লিখিত এক এক প্রকার স্বর-বিজ্ঞান এক একটা রাগ নামে অভিহিত হইয়াছে । আদিতে কোন প্রথম সঙ্গীত শাস্ত্রকার ঐ রূপ কয়েকটা স্বর-বিজ্ঞান সংগ্রহ করিয়া, তাহাদের ছয়টিকে রাগ, ও ৩০ বা ৩৬টিকে রাগিনী বলিয়া, এবং তাহাদের পৃথক পৃথক নাম দিয়া গ্রন্থে বর্ণনা করিয়াছেন । সেই আদি শাস্ত্রকার যে কে, তাহা এখনে জানা যায় না । সঙ্গীতের নানা মত ভেদ আছে বটে, কিন্তু প্রায় সকল মতেই ছয়টা আদি রাগের কথাই শুনা যায় ; কারণ ঐ আদি সংগ্রহকারের মতই ভাবী গ্রন্থকারগণ অবলম্বন করিয়াছেন ।

একপ্রে ঐ ছয় রাগ সুযোগ্য কালার্ব্য ব্যতীত যে সে গাইতে পারে না ; উহা আদি কালের অশিক্ষিত জনসমাজে যে কি প্রকারে গীত হইত, ইহার তাৎপর্য অনায়াসেই বুঝা যায়,—যেমন একপ্রে বেদের ভাষা অতি দূরদর্শী সংস্কৃত ব্যাকরণ বিশারদ পণ্ডিত ব্যতীত সকলে বুঝিতে পারে না ; কিন্তু অতি প্রাচীন কালে ঐ ভাষা বাহাদের মাতৃ-ভাষা ছিল, তাহাদের মধ্যে সুবোধ অবোধ সকলেই উহা বুঝিত । ছয় রাগ ও ছত্রিশ রাগিনী কোন শাস্ত্রকারের সৃষ্ট নয়, উহা সংগ্রহ মাত্র । তাহার আরও প্রমাণ এই যে, প্রাচীন গ্রন্থকারদিগের বিভিন্ন মতে উহাদের সৃষ্টির সামঞ্জস্য নাই ; উহাদিগকে যিনি

বেষণ শুনিয়াছেন, তিনি তদ্রূপ বর্ণনা করিয়াছেন। আবার বিভিন্ন গ্রন্থকার বিভিন্ন স্বর বিভাগকে আদি ছয় রাগ ও ছত্রিশ রাগিনী বলিয়াছেন ; কেহ কেহ আদি রাগিনী ৩০টা মাত্র বলিয়াছেন। একই রাগ বিভিন্ন গায়কে যে বিভিন্ন রকমে গায়, তাহা এখনও যেমন, পুরাকালেও তদ্রূপ ছিল ; অতএব একই রাগ বিভিন্ন গায়কের নিকট হইতে বিভিন্ন লোক কর্তৃক সংগৃহীত হইলে, কাজেই তাহার মূর্তিরও বিভিন্নতা হয়।

লোকে যে বলে, নূতন রাগ কেহ সৃষ্টি করিতে পারে না, ইহা নিতান্ত অসঙ্গত কথা নহে। কৌশলী লোকে নূতন নূতন স্বর-বিভাগ অনায়াসে রচনা করিতে পারে বটে, কিন্তু সেই সকল স্বর-বিভাগে জাতিত্ব পরিচায়ক গুণ সহসা বর্তে না বলিয়া, তাহাদিগের “রাগ” সংজ্ঞা হয় না ; তাহাদিগকে কেবল নূতন স্বর-বিভাগ মাত্র বলা যায়। এই জন্ত ইউরোপীয় সঙ্গীতকে রাগাত্মক বলা যায় না। কিন্তু যে জনসমাজে দুই একটা স্বর-বিভাগ লইয়া পুরুষাত্মক সঙ্কেত সকলেই সকল বিষয়ক গান গায়, সেই স্বর-বিভাগই রাগ নামে বাচ্য হইতে পারে।

অনেক রাগ-রাগিনীর নাম দেশের নামে খ্যাত ; তাগা যে সেই সেই দেশ হইতে সংগৃহীত, তাহা সহজেই উপলব্ধি হয়। অধুনা সেই সেই স্বর-বিভাগ তত্ত্ব সাধারণে প্রচলিত নাও থাকিতে পারে, কেন না ভাষা যেমন কালে পরিবর্তন হয়, সাধারণে গেয় স্বর-বিভাগও যে কালবশে পরিবর্তিত হইবে, ইহার আশ্চর্য্য কি ? কোন কোন প্রাচীন গ্রন্থে গানের বৈদর্ভী, লাটী, পাঞ্চালী, এই প্রকার নানা রীতির কথা প্রাপ্ত হওয়া যায়। ইহার তাৎপর্য্য এই যে, ঐ সকল রীতি বিদর্ভ, পাঞ্চাল প্রভৃতি দেশ হইতে সংগৃহীত হইয়াছে।

পুরাকালে যাহারা সঙ্গীত ব্যবসা করিত তাহারা ভিন্ন ভিন্ন স্থান হইতে স্বর-বিভাগ সংগ্রহ করিয়া পূঁজি বৃদ্ধি করিত ; তাহাদের সেই ব্যবসায় পৈতৃক ছিল, ইহা বলা বাহুল্য। প্রাচীন শাস্ত্রকারগণ ঐ সকল গায়কের নিকট হইতেই সঙ্গীত বিষয়ের সমস্ত বৃত্তান্ত সংগ্রহ করিয়া গ্রন্থ রচনা করিয়াছেন। কেহ কখন নূতন রাগ রচনা করিয়া যে চালাইয়াছেন, তাহা প্রতীয়মান হয় না ; সমস্তই সংগ্রহ। লোকে আমীর খন্দ, তানসেন প্রভৃতি প্রসিদ্ধনামা ওস্তাদগণকে কোন কোন রাগের যে সৃষ্টিকর্ত্তা বলে, তাহা নূতন রাগ নহে ; প্রাচীন দুই তিন রাগ মিশ্রিত হইয়া সে সকল প্রস্তুত হইয়াছে।

রাগ-রাগিনী যে সহসা লোকে বুঝিতে পারে না, তাহার কারণ—রাগাদির দেশগত জাতি বিশেষত্ব। নব্য শিক্ষার্থীরা যেমন বিদেশীয় ভাষার বাক্য-ব্যবহার (ইডিয়ম) সহজে বুঝিতে পারে না, রাগ-রাগিনীও তদ্রূপ ; অনেক না শুনিলে মূর্ত্তি হৃদয়ঙ্গম হয় না।

ভাষার ইডিয়ম্ ব্যাকরণের কোন গূঢ় স্বত্রের উপর নির্ভর করে না ; উহা বৃথিতে হইলে তত্ত্বজ্ঞাতীয় লোকের মুখে তাহাদের বাক্-ব্যবহার সর্বদা শুনা প্রযোজন করে । বাক্-ব্যবহার শিক্ষা ও আয়ত্ত হইলেই যে ভাষাতেও পাণ্ডিত্য জন্মে, তাহা নহে ; এতদ্দেশে অনেক ই-রাজের খান্সামা ও পাচকগণ সুন্দর ইডিয়ম্ অনুসারে ইংরাজী কহিতে পারে ; কিন্তু তজ্জ্ঞাত তাহাদিগকে ইংরাজী ভাষায় পণ্ডিত বলা যায় না । সঙ্গীতেও সেই রূপ ; রাগ-রাগিণী বিশুদ্ধ রূপে গাইতে পারিলেই যে সংগীত বিষয়ে পাণ্ডিত্য জন্মে তাহা নহে । আমাদের কালার্বীতী গায়কগণ তাহার দৃষ্টান্ত ।

প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত-গ্রন্থকর্তাগণ রাগ অর্থে—“রঞ্জয়তি ইতি রাগঃ”—এইরূপ বলিয়াছেন *, অর্থাৎ যাহা শুনিলে মনোরঞ্জন হয় । এরূপ অর্থে স্বর-বিত্যাস মাত্রকেই রাগ বলিতে হয়, কিন্তু কেবল উহাই যে রাগের অর্থ নহে, রাগ অর্থে যে আরো বিশেষ তাৎপর্য আছে তাহা এ পর্য্যন্ত দেশী, বিদেশী, কোন লোকেই যথেষ্ট চেষ্টা করিয়াও স্থির করিতে সক্ষম হন নাই । কিন্তু পূর্বোক্ত বিচারে রাগের সেই নিগূঢ় অর্থটি প্রাপ্ত হওয়া যাতেছে । ইউরোপীয় ভাষায় রাগ অর্থে কোন শব্দ প্রচলিত নাই ; তাহার কারণ এই যে, ইউরোপীয় সংগীতের প্রকৃতি এরূপ নয়, অর্থাৎ তথায় কেবল সংগৃহীত সুর লইয়া সংগীত চর্চা হয় না ।

আদি রাগ ছয়টির অধিক কি নূন না হওয়ার যুক্তি এই :—সে কালে সমাজের শৈশবাবস্থায় বৎসরের প্রত্যেক ঋতুর আত্মোপাস্ত কাল মধ্যে জনসমাজস্থ সকল লোকেই একই প্রকার স্বর-বিত্যাস অনুসারে বাহার যে গান ইচ্ছা গাইত ; সুতরাং ছয় ঋতুর জন্ত ছয় প্রকার স্বর-বিত্যাস ব্যবহৃত হইত । এই প্রথা এখনও অনেক জাতির মধ্যে দেখা যায় । বার মাসের জন্ত বার প্রকার স্বর-বিত্যাস ব্যবহার না হওয়ার তাৎপর্য এই যে, ঋতু পরিবর্তনের সহিত লোকের মনোবৃত্তি যেমন পরিবর্তিত হওয়া স্বাভাবিক, মাস পরিবর্তনে সেরূপ হয় না । এক ঋতুতে যাহা সখ্ করিয়া ব্যবহার করা যায়, অন্য ঋতুতে তাহা পরিবর্তনের ইচ্ছা হয়,—বিভিন্ন ঋতুর বিভিন্ন অবস্থা, এই জন্ত ছয়টি রাগেরই প্রয়োজন ; তাহার অল্প হইলে কোন একটা রাগ দুই ঋতুতে গাইতে হয়, তাহা অবস্থাসঙ্গত হয় না ; আবার অধিক হইলে এক ঋতুতে দুইটি রাগ ব্যবহৃত হইতে থাকিলে কালক্রমে অল্প মিষ্ট রাগটি লোপ পাইয়া যায় । সংগীতের শৈশবাবস্থায় এই রূপই হইয়া থাকে । পরে ক্রমে যেমন উহার বয়োবৃদ্ধি হয়, অর্থাৎ লোকের সংগীত

* “বস্তু ভ্রবণ মাত্রণ রঞ্জন্তে সকলাঃ প্রজাঃ ।

সর্বেষাং রঞ্জনাঙ্কেতোক্তেন রাগ ইত্যমৃতঃ ॥” সোমেশ্বর ।

চর্চা বৃদ্ধি হইতে থাকিলে র.গেরও সংখ্যা ক্রমশঃ বৃদ্ধি হয় ; কেননা তখন নূতন নূতন স্বর-বিকাশ ব্যবহারের স্পৃহা বশতঃ সংগীতপ্রিয় লোকে নূতন স্বর সংগ্রহ করার চেষ্টা করে । এইরূপে ছয় রাগের পর পুরাকালের কিঞ্চিৎ উন্নত সমাজে আরও যে ছত্রিশ প্রকার নূতন স্বর-বিকাশ সংগৃহীত হইয়াছিল, শাস্ত্রকারেরা, তাহাদের রাগিণী সংজ্ঞা দিয়াছেন ।

অনেক সংগীতবিৎ লোকের এরূপ সংস্কার যে, রাগ হইতে রাগিণীর উৎপত্তি হইয়াছে ; ইহা নিতান্ত ভ্রম, এ কথাই কোন অর্থ নাই । রাগিণীগুলি যদি রাগের রূপান্তর বা প্রকার-ভেদ (ভেরিএসন) হইত, তাহা হইলে ঐ কথা সম্ভব হইত , কিন্তু রাগের সহিত রাগিণীদের সর্বদা সেরূপ সম্বন্ধ নাই । এ বিষয়ে পর পরিচ্ছেদে বিস্তারিত রূপে বর্ণিত হইতেছে । ক্রমে যখন আরো নূতন নূতন স্বর-বিকাশ সংগৃহীত হইয়াছে, তাহাদিগকে উক্ত রাগের পুত্র ও পুত্রবধূ স্বরূপে উপরাগ ও উপরাগিণী সংজ্ঞা দেওয়া হইয়াছে । এইরূপে যত রাগ সংখ্যা বৃদ্ধি হইয়াছে, সে সমস্তই ঐ আদি রাগেব বংশ বলিয়া বর্ণিত হইয়াছে ।

৮ম পরিচ্ছেদ :—রাগ-রাগিনীর বিবরণ ।

সংস্কৃত শাস্ত্রে রাগাদির অনেক প্রকার মত দৃষ্ট হয়। সংস্কৃত ও পারস্যাদি ভাষা দক্ষ হুবিখ্যাত সাব উইলিয়ম জোন্স মহোদয় হিন্দু সংগীতের বিবিধ সংস্কৃত ও পারস্য গ্ৰন্থাদির সংগঠিত আশ্রয়িতা কবিতাছিলেন * । তিনি “তোফৎ-উন্-হিন্দু” নামক প্রসিদ্ধ পাবিত্র গ্রন্থেব প্রণেতা মির্জা খাঁর বর্ণনাভাসারে বলিয়াছেন যে, হিন্দু সংগীতেব চাবিটি মত প্রধান :—ঈশব বা ব্রহ্মার মত, ভরত মত, হরুমন্ত মত, ও কল্লিনাথ মত । পবন্ত আধুনিক কিতা প্রাচীন হিন্দুস্থানে কখনও কোন সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থেব মতাহুসাবে যে সংগীতালোচনা হইযাছে, এমন বোধ হয় না । কেননা ঐ সকল গ্রন্থেব কাথিক উপযোগিতা অতি অল্প । আরও, ভারতবর্ষে সংগীতের চর্চা চিবকাল ব্যবসায়ী লোকদিগের মধ্যেই অধিক । কিন্তু সংগীত ব্যবসায়ী লোকদিগেব মধ্যে লেপাডাব চর্চা নাই, সুতবাং তাহাদিগেব মধ্যে সংগীতের দুর্লভ সংস্কৃত গ্ৰন্থাদির আলোচনা হওয়া কখনই সম্ভবপর নহে ।

ভারতবর্ষে সকল ব্যবসায়ই পৈতৃক, সংগীত ব্যবসায়ও সেইরূপ । অতএব এক এক বংশে পুরুষাহুকমে সংগীতের যে প্রকার মত ও পদ্ধতি চলিয়া আসিয়াছে, ওস্তাদ-দিগের মধ্যে তাহাই প্রবল । এই হেতু বিভিন্ন বংশীয় ওস্তাদদিগেব সংগীত মত বিভিন্ন । ভিন্ন ভিন্ন স্থানের ব্যবসায়ী লোকদিগের মধ্যে সংগীতালোচনা বিভিন্ন প্রকার, ইহা এখনও যেমন, পুরাকালেও তদ্রূপ ছিল । এই কাবণ বশতই শাস্ত্রপ্রণেতা সংগ্রহকারদিগের মতও পবম্পর ঐক্য নহে ।

অধুনাতন প্রচলিত হিন্দুস্থানী সংগীতেব অবস্থা পর্যালোচনা কবিতা তাহা প্রাচীন সংগীত মত নিচয়েব সহিত তুলনা করিলে আশু ইহাই প্রতীয়মান হয় যে, অধুনা ঐ সংগীতে হরুমন্ত মতই প্রচলিত ; কাবণ হিন্দুস্থানী ওস্তাদগণ যাহাকে আদি ছয় রাগ

এক মহাত্মা দেশ বিদেশ ইষ্টতে বহু দুস্ত্রাপ্য সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থেব পুণী সংগ্রহ পুরক, তাহা নকল করা ইযা কলিকাতাব এসিয়াটিক সোসাইটি গৃহে বাখিয়াছেন । তিনি হিন্দু সঙ্গীত সম্বন্ধে যে এক চমৎকার স্থনীয প্রস্তাব রচনা কবিতাছিলেন, তাহা “এসিয়াটিক রিসার্চেস” নামক প্রসিদ্ধ ই রাজী গ্রন্থে সংকলিত হইযাছে । ঐ প্রস্তাবে নানাবিধ সংস্কৃত সঙ্গীত পুস্তকান্তর্গত বিষয় সমূহেব সংক্ষিপ্ত বর্ণনা আছে । বস্তুতঃ সাব উইলিয়াম জোন্স এবং কাপ্তেন উইলার্ড সাহেব আশ্চর্য্য অহুসন্ধান দ্বাবা হিন্দু সঙ্গীতেব নানা বিষয় সংগ্রহ পুরক যদি গ্রন্থাদি না লিখিত, তাহা হইলে ভারতীয় সঙ্গীতেব অনেক জ্ঞাতবা বিষয়ে অন্ধকাবে থাকিতে ইষ্টত ।

বলেন, তাহা হুমস্ত মতাহুয়ারিক রাগ । ব্রহ্মার মতটী কৃত্রিম মত বলিয়া বোধ হয় । ১২শ পরিচ্ছেদে এই বিষয়ের বিস্তারিত বিচার করা হইয়াছে ।

“সংগীতসার” প্রণেতা শ্রীযুক্ত ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী মহাশয় এবং তদীয় প্রধান শিষ্য রাজা শ্রীশৌরীজমোহন ঠাকুর মহোদয় হুমস্ত মতের কোন সংস্কৃত গ্রন্থ না পাওয়াতে, এতদ্দেশে হুমস্ত মত প্রচলিত থাকা সত্ত্বেও তাঁহাদের কৃত সংগীত গ্রন্থে অস্বীকার করিয়াছেন ; এবং ব্রহ্মার মতাহুয়ারিক ছয় রাগকেই আদি রাগ বলিয়া গ্রহণ করিবার রীতি এতদ্দেশে প্রচলিত করিতে প্রয়াস পাঠিয়াছেন । পরন্তু যিনি কাহাকেই আদি রাগ ও আদি রাগিণী বলুন না কেন, তাহাতে প্রকৃত সংগীতালোচনার কোন বিভিন্নতা বা ব্যাঘাত হইবার কথা নহে । রাগ রাগিণী স্বর-বিজ্ঞাস মাত্র, এবং তাহাদের জাতি ও নামাবলী কাল্পনিক । ভৈরব পরিবর্তে বেহাগ, মালকৌশ পরিবর্তে কল্যাণ, শ্রী পরিবর্তে কানড়া-কে আদি রাগ বলিলেই বা দোষ কি ? উহা কেবল ঐতিহাসিক রহস্য মাত্র, অর্থাৎ প্রাচীন আখ্যায়িকা কাহাকেই বা আদি রাগ বলিতেন । কিন্তু বিভিন্ন প্রাচীন গ্রন্থ দৃষ্টে জানা যায় যে, আদি রাগের নিশ্চয়তা নাই । আর তাহা হইতেও পারে না, কারণ কোন্ স্বর-বিজ্ঞাস যে সন্মাপেক্ষা প্রাচীনতম ও তাহার পূর্বে আর কোন স্বর-বিজ্ঞাস ছিল কি না, ইহা নিশ্চয় করে, কাহার সাধ্য ? আর রাগেব আদি অনাদিতে এমন কোন বৈজ্ঞানিক তত্ত্ব নিহিত নই, যাহা স্থির না হইলে সংগীত চর্চা অসম্ভব ও অন্তর্ক হইবে ।

লোকে বলে যে, আদি ছয় রাগ হইতেই ৩৬ রাগিণী উৎপন্ন হইয়াছে, ইহা যদি যথার্থ হইত, অর্থাৎ এক এক রাগের স্বর-বিজ্ঞাসের অংশ ও ছায়া লইয়া যদি ততদ্ রাগিণী গুলি রচিত হইত, তাহা হইলে কোন্ কোন্টী যে আদি ছয় রাগ, তাহা মীমাংসা করার কতক প্রয়োজন হইত । কিন্তু ছয় রাগ ও ছত্রিশ রাগিণী যে সেরূপ নহে, তাহা সংগীত নিপুণ ব্যক্তি মাঝেই জানেন । অতএব আদি রাগ বিষয়ে বাদাহুবাদ করা পণ্ডিত্য মাত্র । নিম্নে ভিন্ন ভিন্ন মতের আদি রাগিণীর বর্ণনা হইতেছে :—

হুমস্ত মতে আদি ছয় রাগ—১ ভৈরব, ২ শ্রী, ৩ মেঘ, ৪ হিণ্ডোল,
৫ মালকৌশ ও ৬ দীপক ।

ব্রহ্মার মতে আদি ছয় রাগ—১ ভৈরব, ২ শ্রী, ৩ মেঘ, ৪ বসন্ত,
৫ পঞ্চম ও ৬ নটনারায়ণ ।

ভরত মতে আদি ছয় রাগ হুমস্ত মতের জায়, ও কল্লিনাথ মতের ছয় রাগ ব্রহ্মার মতের অহুয়ারী । নারদ সংহিতা মতে ছয় রাগ—মালব, মল্লার, শ্রী, বসন্তক, হিন্দোল,

ও কর্ণাট । অল্প মতে অল্প প্রকার । আবার কোন মতে আদি রাগ বিংশতিটি—
(১২শ পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য) ।

আদি রাগিণী সঙ্ক্ষেপে ঐরূপ, অর্থাৎ ভিন্ন ভিন্ন মতে ভিন্ন ভিন্ন প্রকার ; তাহা নিয়ে প্রদর্শিত হইতেছে । অতএব পূর্ব পরিচ্ছেদে রাগোৎপত্তি সঙ্ক্ষেপে যে যুক্তি মীমাংসা স্থির করা হইয়াছে, উক্ত মত বিভিন্নতার ঐ যুক্তির সম্পূর্ণ পোষকতা হইতেছে । ভরত ও হরুমন্ত মতে এক একটা রাগের পাঁচ পাঁচ রাগিণী ; ব্রহ্মা ও অন্যান্য মতে রাগেব ছয় ছয় রাগিণী :—

হরুমন্ত মতানুযায়িক রাগিণী * ।

ভৈরব-রাগেব—ভৈরবী, সৈন্ধবী, বাঙ্গালী, বৈরাটী ও মধুমধবী ।

শ্রী-রাগের—মালশ্রী, মালবী, ধনশ্রী, বাসন্তী ও আসাবরী ।

মেঘ-রাগের—সৌরটী, টঙ্কা, ভূপালী, গুজ্জরী ও দেশকারী ।

হিন্দোল-রাগের—রামকলী, বেলাবেলী, ললিতা, পটমঞ্জরী ও দেশান্ধী

মালকৌশল-রাগের—কুকুভা, খাম্বাবতী, গুণকলী, গোরী ও তোড়ী ।

দীপক-রাগের—দেশী, কামোদী, কেদারী, কর্ণাটী ও নাটিকা ।

ব্রহ্মার মতানুযায়িক রাগিণী ।

ভৈরব-রাগের—ভৈরবী, গুজ্জরী, রামকলী, গুণকলী, সৈন্ধবী ও বাঙ্গালী ।

শ্রী-রাগের—মালশ্রী, ত্রিবণী, গোরী, কেদারী, মধুমধবী ও পাহাড়ী ।

মেঘ-রাগের—মল্লারী, সৌরটী, সাবেরী, কোশিকী, গান্ধারী ও হরশৃঙ্গারী ।

বসন্ত-রাগের—দেশী, দেবগিরি, বৈরাটী, তোড়ী, ললিতা ও হিন্দোলী ।

পঞ্চম-রাগের—বিতাষা, ভূপালী, কর্ণাটী, বড়হংসিকা, মালবী ও পটমঞ্জরী ।

নট-রাগের—কামোদী, কল্যাণী, আভীরী, নাটিকা, সারঙ্গী ও হস্তুরী ॥

* রাগিণীগণের নামেব বানান সঙ্ক্ষেপে কিছুই দিও নাই । বিভিন্ন গ্রন্থকার বিভিন্ন কণে বানান করিয়াছেন ; যেমন কোন গ্রন্থে বামকলী, কোন গ্রন্থে রামকলী, কোন গ্রন্থে রামকি, এ পদ্যের দৃষ্ট হইবে । ইহারা একই কথা বিভিন্ন রাগিণী, তাহাও জানা যায় না ।

অস্ত্রান্ত্র মতে রাগিণী অস্ত্র প্রকার, তাহা ১২শ পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য । ঐ সকল রাগ-রাগিণীর অনেক অপ্রচলিত হইয়া গিয়াছে । দীপক রাগের স্বর-বিন্যাস অবগত আছে, এমন গায়ক কি বাদক বহু কাল হইতে দেখা যায় না । আরও যদি পনের বিশ বৎসর ভারতবর্ষে স্বরলিপির ব্যবহার হইতে বিলম্ব হইত, তাহা হইলে রাগের মধ্যে ভৈরব ও মালকোশ, এবং রাগিণীর মধ্যে ভৈরবী, রামকেলী, সৈন্ধবী, কেদারী, সোরটী, দেশী, তোড়ি, ললিতা, হৃষীক ও খায়াবতী ভিন্ন আর সকলে লোপ পাইত । এখনও বাহাবা চলিত আছে, তাহাদের মূর্তি প্রাচীন কাল হইতে অনেক পরিবর্তিত হইয়া গিয়াছে ।

পূর্বেই বলিয়াছি যে কোন রাগের ছায়া অবলম্বন পূর্বক, তাহার রাগিণীনিচয় স্থিরীকৃত হয় নাই ; কারণ রাগের সহিত রাগিণীগণের প্রাচীন কিম্বা আধুনিক স্বর-বিন্যাস তুলনা করিলে, কচিং কোন রাগিণী তদীয় বাগের ছায়ার অন্তরূপ দৃষ্ট হয়, যথা,—ব্রহ্মার মতাম্বায়িক রাগিণীর মধ্যে রামকেলী ও বাঙ্গালী, এই দুইটী কেবল ভৈরবের সদৃশ, অবশিষ্টগুলি অনেক ভিন্ন ; ত্রিবণী ও গৌরী, এই দুইটী মাত্র শ্রীর সদৃশ, মল্লারী ও সোরটী, এই দুইটী কেবল মেঘের সদৃশ, বসন্তের কেবল ললিতা ভিন্ন আর সকল রাগিণী উহা হইতে অনেক পৃথক, পঞ্চমের কোন রাগিণী পঞ্চমের অন্তরূপ নহে ; নটের কামোদী ভিন্ন আর সকল রাগিণী নট হইতে পৃথক । হস্তমস্ত্র মতেও ঐ রূপ ; মালকোশের ও হিন্দোলের কোন রাগিণী উহাদের অন্তরূপ নয় ।*

উল্লিখিত ৬ রাগ ও ৩৬ রাগিণী ব্যতীত আরও যে সকল রাগ-রাগিণী ব্যবহৃত হ'গ' তাহাদিগকে উহাদের পুত্র ও পুত্রবধূ অথবা উপরাগ ও উপরাগিণী বলে । রাগাদির পুত্র ও পুত্রবধূ সম্বন্ধেও অনেক মতভেদ । কোন মতে এক এক রাগের আট আট পুত্র, কোন মতে ছয়, কোন মতে সাত । সেই সকল পুত্র ও পুত্রবধূ, অর্থাৎ উপরাগ ও উপরাগিণীদিগের বিস্তারিত বিবরণ নিম্নয়োজন ; কারণ তাহারাও রাগ-রাগিণীদের

* বাবু নবীনচন্দ্র দত্ত প্রণীত বাঙ্গালী সঙ্গীতরত্নাকরে এইরূপ লিখিত হইয়াছে :—“যে যে রাগিণী যে রাগের ভাষা বলিয়া কল্পিত হইয়াছে, সেট সেই রাগিণী সেট সেই রাগ অবলম্বন করিয়া সৃষ্ট হইয়াছে ।” ইহা নিতান্ত ভ্রম । গ্রন্থকার ‘রাগ-রাগিণীর স্বর-বিন্যাসের বিষয় অন্তসন্ধান না করিয়া, সাধারণ (পপুলার) জ্ঞানটির অনুবর্তী হইয়া ঐ রূপ লিখিয়াছেন ।

স্বর-বিজ্ঞানের সাদৃশ্যমুসারে নিরূপিত হয় নাই, এবং সেই হেতু ঐ বিষয়ে প্রাচীন গ্রন্থকারদিগের মতেরও পরস্পর ঐক্য নাই* । কালে কালে ক্রমে অসংখ্য রাগ-রাগিণীর ব্যবহার হইয়াছিল ; স্বরলিপির প্রথা না থাকাতে তাহাদের তিন-চতুর্ধেরও অধিক লোপ পাইয়াছে । এক্ষণে অতি বড় ওস্তাদে দুই শত রাগের অধিক জ্ঞানেন কি না সন্দেহ । বহুবিধ রাগ-রাগিণীর স্বর-বিশ্বাস জানা থাকিলে স্বর-বিজ্ঞানের প্রকৃতির সাদৃশ্যমুসারে রাগ-রাগিণীদিগকে বিভিন্ন জাতিতে শ্রেণীবদ্ধ করা কঠিন ব্যাপার নহে । মুসলমান পাদসাদিগের দরবারে হিন্দু সঙ্গীতের সমূহ অহুশীলন হওয়া কালীন কতকগুলি রাগ-রাগিণী কতিপয় বিভিন্ন শ্রেণী বা জাতিতে বিভক্ত হয় ; সেই শ্রেণী বিভাগ অতি উৎকৃষ্ট ও কার্যোপযোগী, ও তদ্বারা রাগ শিক্ষারও সুন্দর সুবিধা হয় ; যেমন অষ্টাদশ কানড়া, ত্রয়োদশ তোড়ি, দ্বাদশ মল্লার, নব নট, সপ্ত সারঙ্গ । কিন্তু স্বরলিপি অভাবে ইহারাও স্থায়ী হইতে পারে নাই ; অনেকের কেবল নামমাত্র রহিয়াছে ।

১৮ কানড়া :—দরব রী, মুদ্রাকী, কোশিকী, হোসেনী, সুহা, সুবরাই, আড়ানা, সাহানা, বাগশ্রী, গারা,—ইহারা শুদ্ধ কানড়া ; নাগধ্বনি কানড়া, টক কানড়া, কাফী কানড়া, ও মিয়াকি জয়জয়ন্তী,—এই কয়টা মিশ্র কানড়া ।

১৩ তোড়ি—দরবারী-তোড়ি, আশাবরী, গুজ্জরী, গান্ধারী, বাহাদুরী তোড়ি, নাচারী তোড়ি, লক্ষ্মী তোড়ি, দেশী তোড়ি,—ইহারা শুদ্ধ তোড়ি ; খট তোড়ি, মুদ্রা তোড়ি, সুহা তোড়ি, সুবরাই তোড়ি, ও জোয়ানপুরী তোড়ি,—ইহারা মিশ্র তোড়ি ।

। সঙ্গীতাত্ম্যাপক শ্রীযুক্ত ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী মহাশয়ও সাধারণ প্রচলিত ভ্রান্তিভাল হইতে মুক্ত হইতে পারেন নাই, কারণ তিনি তাঁতাবৃত্ত সঙ্গীতদর্শনে এক্ষণে লিখিয়াছেন—“এই ছয় রাগ এবং ছত্রিশ রাগিণীর সহযোগে ষোড়শ সহস্র উপগাং এবং উপরাগিণীর জন্ম হইয়াছিল ।” যাহারা রাগাদির স্বর-বিজ্ঞানের প্রকৃতি সম্যগবগত নহে, তাহাদের ঐ কণ ভ্রান্তি থাকা সম্ভাব্যিক ও অসম্ভব নহে । কিন্তু গোস্বামী মহাশয়ের দ্বারা সঙ্গীতদর্শ লোকের ঐ প্রকার সংস্কার থাকা আশ্চর্যের বিষয় । আদি বাগ-রাগিণীর সংযোগ ব্যতীতও অসংখ্য প্রকার নূতন রাগ রচিত হইতে পারে । ভিন্ন ভিন্ন দেশীয় সঙ্গীত-জ্ঞান-জনিত বহু দর্শনাভাবেই ঐ প্রকার কুসংস্কার সমূহের জন্ম হয়, এবং প্রাচীন গ্রন্থকারগণের কাব্যিক ও রূপক বর্ণনাই ঐ সকল অনর্থের মূল । চিরকাল পৌরাণিক মত ধরিয়া থাকিলে বিস্তৃত জ্ঞানের উন্নতি কখনই হইবে না । পরে ঐ বিষয়ের বিস্তারিত সমালোচনা হইতেছে ।

১২ মল্লার :—মেঘ, স্রুট, দেশ, গোড়, জয়জয়ন্তী, ধুরিয়া মল্লার, সুরদাসী মল্লার, ইহার। শুদ্ধ মল্লার, নট মল্লার, নারকী মল্লার, অরুণ মল্লার, মিয়া মল্লার ও জাজ মল্লার,—ইহার। মিশ্র মল্লার ।

৯ নট :—নটনারায়ণ অথবা বৃহস্পতি, ছায়ানট, কেদার-নট, হাখীর-নট, কল্যাণ-নট, মল্লার নট, কামোদ-নট, আহীর-নট ও কদম্ব-নট ।

৭ সারঙ্গ :—বৃন্দাবনী সারঙ্গ, মধুমাধ সারঙ্গ, গৌর সারঙ্গ, সামন্ত সারঙ্গ, বড়হংস সারঙ্গ, শুদ্ধ সাবঙ্গ ও মিয়াকী সারঙ্গ ।

অনেক ওস্তাদে বলেন, এবং তাহা যুক্তিসঙ্গতও বোধ হয় যে, ইমর, ভূপালী, শ্রাম, হেম-ক্ষেম ইহারা কল্যাণ জাতি, দেওগিরি, কোকভ, আলাহিয়া, সফর্দা ইহারা বেলাবলি জাতি । ভৈরব তিন প্রকার,—আনন্দ ভৈরব, মহল-ভৈরব, ও শুদ্ধ ভৈরব ; শ্রী পাঁচ প্রকার,—শুদ্ধশ্রী, মালশ্রী, ধনশ্রী, জয়তশ্রী, শ্রীটঙ্ক, কেদারা তিন প্রকার,—শুদ্ধ কেদারা, জলধর কেদারা ও মাক কেদারা, বেহাগ তিন প্রকার,—শুদ্ধ বেহাগ, অরুণ বেহাগ ও বেহাগড়া, শঙ্করা তিন প্রকার,—শঙ্করা-অরুণ, শঙ্করা-ভরণ ও শঙ্করা করণ ।

মারোয়া, পুরিয়, ত্রিবণ, জয়ন্ত,—ইহার। সম-প্রকৃতিক, মূলতানী, ভীম-পলাশী, ধানী, বাজবিজয়,—ইহার। সম-প্রকৃতিক, বাধাজ, কিংকিট, লুম,—ইহার। সম-প্রকৃতিক, সিন্দুরিয়া (সিন্দুডা), সিন্ধু, কাফী, সম-প্রকৃতিক, ভৈরব, রামকেলী, বাঙ্গালী, কালাঙা, যোগিয়া,—ইহার। সম-প্রকৃতিক, বিভাষ ও দেশকার সম-প্রকৃতিক, শঙ্করা ও বেহাগ—সম-প্রকৃতিক ; সোহিনী, বসন্ত ও হিঙোল সম-প্রকৃতিক ; শ্রী, গৌরী, পুরবী, ববাটী, মালিগোরা, সাঙ্গাগিরি,—ইহার। সম-প্রকৃতিক, বাগশ্রী, পটমঞ্জরী, আভীরী,—ইহার। সম-প্রকৃতিক ; পঞ্চম ও ললিত—সম-প্রকৃতিক, ইত্যাদি । সম-প্রকৃতিক রাগ-রাগিণীগুলি একই ঠাটে গীত হয়, তাহা পরে বিবৃত হইতেছে ।

রাগ রাগিণী গুলি যে প্রায়ই ভিন্ন ভিন্ন দেশ হইতে সংগ্রহ, উহাদের উক্ত সম-প্রকৃতিতেই তাহার এক প্রমাণ । এমন রাগ প্রায় নাই, যাহার সদৃশ আর একটা রাগ প্রাপ্ত হওয়া যায় না । উক্ত সম-প্রকৃতি হওয়ার কারণ এই :—মনে কর, রঙ্গপুর জেলায়, ইতর সাধারণের মধ্যে এক প্রকার স্বর-বিস্তার (রাগ) প্রচলিত ; তাহার আশ-পাশ জেলায়,—যেমন বগুড়া, দিনাজপুর, কোচবিহার প্রভৃতি, যে সকল স্বর-বিস্তার প্রচলিত, তাহার। ঐ রঙ্গপুরের রাগ হইতে অতি অল্প মাত্র ভিন্ন; অতএব ঐ সমস্ত জেলার বিভিন্ন স্বর-বিস্তারের পরস্পর সাদৃশ্যস্বারা তাহাদিগকে এক জাতীয়, অর্থাৎ

সম-প্রকৃতিক বলা যাইতে পারে । এই সকল বিভিন্ন রাগের পার্থক্য এক জন বিদেশী লোকের সহসা উপলব্ধি হইবে না ; একই রূপ বোধ হইবে । সেই প্রকার অতি প্রাচীন কালে উত্তর-পশ্চিম দেশে যে জেলায় ভৈরব-রাগ প্রচলিত ছিল, মনে কর তাহার এক পার্শ্ব জেলায় রামকেলী, অপর পার্শ্বে বাঙ্গালী, আর এক পার্শ্বে কালাঙা, এইরূপ ভৈরবের সম-প্রকৃতিক রাগিণীসকল প্রচলিত ছিল, ইহাই প্রতীয়মান হয় ।

ফলতঃ রাগাদির সম-প্রকৃতিত্বের কারণ যাহাই হউক না কেন, উহাদের লোপ পাইবার মতো একটা নিয়ম দৃষ্ট হইতেছে । পুরাকাল হইতে যত প্রকার রাগ-রাগিণী সংগৃহীত হইয়াছিল, তাহাদের মধ্যে সম-প্রকৃতিক রাগের সংখ্যাই ক্রমে কমিয়া গিয়াছে, কেননা উহাদের পার্থক্য সহসা লোকের অস্বাভাবন না হওয়াতে, উহারা অব্যবহার্য হইয়া গিয়াছে । যাহারা একেবারে বিলুপ্ত হইয়া গিয়াছে, তাহাদের প্রকৃতি কিরূপ ছিল, তাহা দেখাইবার উপায় নাই । এক্ষণকার লুপ্তপ্রায় মধ্যে কতকগুলি দৃষ্টান্ত দিতেছি :—

ভৈরব, বাঙ্গালী রামকেলী ও ভটিয়ারী সম-প্রকৃতিক জন্ম, বাঙ্গালী ও ভটিয়ারী ইন্দানীং লোপ পাইবার পথে দাঁড়াইয়াছে, অর্থাৎ অতি অল্প গায়কেই উহাদিগকে জানেন । গুণকেলী কতক গৌরী কতক শ্রীর ঞায়, ধন-শ্রী ও রাজবিজয় মূলতানীর ঞায়, শ্যাম হাছীরের ঞায়, দেশকার বিভাষের ঞায়,—এই জন্ম গুণকেলী, ধনশ্রী, রাজবিজয়, দেশকার লোপ পাইতেছে, ১৮ কানডা, ১৩ তোড়ি, ১২ মল্লার, ৯ নট, ৭ সারঙ্গ, ইহাদের দুই তিন রকম ব্যতীত বাকী অতি অল্প গায়কেই জানেন । যে দুই এক জন অতি প্রাচীন গায়ক এখনও উহাদিগের স্বর-বিন্যাস অবগত আছেন, তাহারা দেহত্যাগ করিলে তাহাদের সঙ্গে সঙ্গে উহারাও মার্গ সঙ্গীতের* ঞায় দেব-লোকে গমন করিবে । অতএব এখনও ভিন্ন ভিন্ন স্থানের প্রথিতযশ প্রাচীন গায়কদিগের নিকট হইতে এই সকল রাগের স্বার্থ বিশুদ্ধ স্বর বিন্যাস সংগ্রহ পূর্বক স্বরলিপিকৃত করিলে, উহারা স্থায়ী হইতে পারে । যিনি ইহা করিবেন, তিনি ভারতীয় সঙ্গীতের স্বার্থ হিতৈষী বলিয়া পরিচিত হইবেন । কিন্তু দুঃখের বিষয় এই যে, এ পর্য্যন্ত কেহ তাহা করিতে পারিল না । ‘সঙ্গীতসার’ ও ‘কণ্ঠকৌমুদী’ নামক গ্রন্থদ্বয়ে এ প্রকার কতকগুলি রাগের যে স্বর-বিন্যাস দৃষ্ট হয়, তাহা বিশুদ্ধ হয় নাই ; কেননা উহা বিখ্যাত প্রাচীন কালাবঁদিগের মুখে ভিন্ন রূপ শুনা যায় ।

* মার্গ সঙ্গীতের বিবরণ ১২৭ পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য ।

শুদ্ধ, সালঙ্ক ও সংকীর্ণ

প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত-গ্রন্থকারগণ রাগ-রাগিণীকে এক প্রকার তিন শ্রেণীতে বিভক্ত করিয়াছেন ; যথা শুদ্ধ, সালঙ্ক ও সংকীর্ণ । যে সকল রাগে অত্ৰ কোন রাগ মিশ্রিত নাই, তাহাদিগকে শুদ্ধ ; যে সকল রাগ দুই রাগ মিশ্রণে উৎপন্ন, তাহাদিগকে সালঙ্ক ; এবং যে সকল রাগ তিন কি ততোধিক রাগ মিশ্রণে উৎপন্ন হইয়াছে, তাহাদিগকে সংকীর্ণ বলা হইয়াছে । কোন্ কোন্ রাগ এই তিনের কোন্ শ্রেণীর অন্তর্গত, তৎসম্বন্ধে গ্রন্থকারদিগের মধ্যে অনেক প্রকার মতভেদ ।

এ বিষয়ে হিন্দুস্থানী ওস্তাদদিগের মধ্যে কি প্রকার মত প্রচলিত তৎসম্বন্ধে কাণ্ডেন উইলার্ড সাহেব অনেক অনুসন্ধান করিয়াছিলেন । তিনি লিখিয়াছেন যে, সাধারণতঃ লোকে রাগগুলিকে শুদ্ধ জাতীয়, রাগিণীগুলিকে সংকীর্ণ শ্রেণী মধ্যে পরিগণিত করে ; আবার অনেকে রাগগুলিকেও সংকীর্ণ শ্রেণী মধ্যে পরিগণিত করে ; কেহ কেহ কানড়া, তোড়ি, মল্লার, নট, সারঙ্গ, শুজ্জরী, এই কয়টিকে শুদ্ধ রাগ বলে । এইরূপ এত প্রকার মতভেদ যে, সকলই যেন ছেলে-খেলার স্থায় বোধ হয় । বস্তুতঃ অধুনা রাগ-রাগিণীগণকে ঐ প্রকার শ্রেণীবদ্ধ করা বৃথা শ্রম, উহার কোনই ফল নাই ।*

কাণ্ডেন উইলার্ড সাহেব তাহার কৃত হিন্দু সংগীত-বিবরণ গ্রন্থে সংকীর্ণ জাতীয় রাগের এক সুবৃহৎ তালিকা দিয়া, এক এক রাগ কি কি মিশ্রণে উৎপন্ন, তাহা

* প্রাচীন রাগ-রাগিণী যে কাহারও রচিত নহে, সকলই সংগ্রহ, প্রাচীন সঙ্গীতগানপ্রকারগণ কল্পিত রাগের উক্ত শ্রেণী-ভেদ ব্যাপারটী তাহার সাক্ষ্য দিতেছে । আধুনিক কালে ঐ শ্রেণী-ভেদ দ্বারা সঙ্গীত চচ্চার কোন উপকার দর্শে না ; কেননা অধুনা ঐ শ্রেণী অনুসারে রাগাদি চেনা দুষ্কর ; একজ্ঞ বয়স্কাল হইতে উহার ব্যবহার নাই । কিন্তু যে পুরাকালে রাগ-রাগিণীগণের প্রথম সংগ্রহ হয়, তখন ঐ শ্রেণী-ভেদের প্রয়োজন ছিল বলিয়া বোধ হয় ; কারণ তখন ভিন্ন ভিন্ন দেশীয় দুই তিন রাগ মিশ্রিত করিয়া গাইলে, সঙ্গীতবিদগণ তাহা সহজেই চিনিতে পারিত । যেন কর, ভৈরবের সহিত মেঘ মিশ্রিত করিয়া গীত হইলে, তাহা তখনকার শ্রোতা অনায়াসেই ধরিয়া দিতে পারিত, কেননা তখন রাগ সংখ্যা অল্প ছিল এবং যে কএকটি ব্যবহৃত হইতেছিল, তাহার তৎকালে জীবিত থাকাতে, অর্থাৎ তত্তদদেশীয় লোকের জাতীয় স্বররূপে বর্তমান থাকাতে, তাহাদের মূর্তি জাঙ্ঘল্যমান ছিল ; সুতরাং মিশ্রামিশ্র রাগ লোকে অনায়াসেই চিনিতে পারিত । কিন্তু আধুনিক কালে ঐ ভৈরব ও মেঘ মিশ্রণে উৎপন্ন তৃতীয় রাগটী এক মৌলিক রাগ বলিয়া বিবেচিত হইবে ; কেননা এক্ষণে ভৈরবের ও মেঘের সেই প্রাচীন মূর্তি আর নাই, অনেক পরিবর্তন হইয়া গিয়াছে । এইজন্ত এক্ষণে মিশ্র রাগাদির উৎপত্তি নিরাকরণ হওয়া অসম্ভব ; সুতরাং তদ্বিষয়ে নানা লোকে নানা প্রকার বলে । বস্তুতঃ প্রাচীন সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থের নিয়ম সকল আধুনিক সঙ্গীতের উপযোগী নহে । সে কালে কোন নূতন রাগ দ্বারা শ্রোতৃগণের মনাকর্ষণ করিতে হইলে, গায়কগণ দুই তিন পুরানো প্রচলিত রাগের অংশ গ্রহণ একটা নূতন মূর্তি উদ্ভাবন করিয়া গাইত ; কোন নূতন মৌলিক স্বর-বিজ্ঞাস তখনকার সমাজে সমাদৃত হইত না ।

লিখিয়াছেন। বাঙ্গালা সংগীতসারে ও বাঙ্গালা সংগীতরত্নাকরেও উহার অল্পকরণে এক এক তালিকা দেওয়া হইয়াছে। উক্ত সাহেব তদীয় তালিকায় আদি ছয় রাগকেও সংকীর্ণ জাতি মধ্যে ধরিয়াছেন, যথা :—হিন্দোল, তোড়ি, কানডা ও পুরনার সংযোগে ভৈরব-রাগ উৎপন্ন ; কল্যাণ, কাষোদ, সামন্ত, ও বসন্ত সংযোগে মেঘ-রাগ উৎপন্ন। রাগ-রাগিণীর মিশ্রণ কি রাসায়নিক যোগের জায় যে, সংযুক্ত দ্রব্যের বর্ণ সংযুজ্যমান আদি দ্রব্য নিচয়ের বর্ণ হইতে সম্পূর্ণ বিভিন্ন হইবে? ইহা নিতান্ত যুক্তিবিহীন ও হাস্যকর কথা। বিশেষ আদি রাগোৎপত্তির যুগ যুগান্তর পরে অন্তান্ত রাগ রাগিণীর জন্ম হইয়াছে। বাছা হউক, উইলাড সাহেব বিদেশীয় লোক, তাহার ভ্রান্তি মার্জনীয়। কিন্তু আশ্চর্যের বিষয় এই যে, সংগীতসারকর্তা সংগীতাদ্যাপক শ্রীযুক্ত ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী মহাশয়ও বাচ বিচার না করিয়া অন্ধের দ্বায় পূর্ববর্তী সংগীত গ্রন্থকারদিগের অনুবর্তী হইয়াছেন। সংগীতসারের শেষভাগে দৃষ্ট হইলে যে, আসাবরী, ভৈরবী ও গুজ্জরী সংযোগে কাফী উৎপন্ন, এই কণ লিখিত হইয়াছে। ঐ তিনটি রাগিণীতেই রি ও ধ কোমল, কাফীর রি ও ধ তবে কোমল হইল না কেন? এই প্রকার অনেক অসঙ্গতি ও ভ্রান্তি ঐ গ্রন্থে প্রবেশ করিয়াছে।

ঐড়ব, খাডব ও সম্পূর্ণ।

প্রাচীন কালের গ্রন্থকর্তাগণ রাগ-রাগিণীর ব্যবহার্য সুরের সংখ্যাহিসাবে তাহাদিগকে আর এক প্রকার তিন জাতিতে বিভক্ত করিয়াছেন, যথা,—ঐড়ব, খাডব (খাডব), ও সম্পূর্ণ। এই বিভাগ কতক আবশ্যকীয় বটে। যে সকল রাগে স্বর-গ্রামের পাচটি মাত্র সুর ব্যবহার হয়, দুইটি বর্জিত থাকে, তাহাদিগকে ঐড়ব জাতীয় কহে; যে রাগে গ্রামের ছয়টি সুর ব্যবহার হয়, একটি বর্জিত থাকে, তাহাকে খাডব কহে; এবং বাহাতে সাত সুরই ব্যবহার হয়, তাহাকে সম্পূর্ণ জাতীয় কহে। আধুনিক সঙ্গীতে ঐ তিন জাতীয় রাগ কি কি প্রকার, তাহা পর পরিচ্ছেদে প্রদর্শিত হইবে।

ঐ তিন জাতি সম্বন্ধেও প্রাচীন গ্রন্থকারগণের এবং আধুনিক ওস্তাদদিগের মধ্যে পরস্পর অনেক মতভেদ দৃষ্ট হয়। ইহাতেই স্পষ্ট প্রতীয়মান হইতেছে যে, রাগাদির উক্ত জাতিত্বের মূলে দোষ আছে, অর্থাৎ ঐ জাতি বিভাগ কোন বৈজ্ঞানিক ভিত্তির উপর স্থাপিত নহে; তাহা হইলে উহাতে লোকের মতভেদ কখনই হইতে পারিত না। প্রাচীন রাগ-রাগিণীগুলি যে এক এক দেশের জাতীয় গান, উক্ত ঐড়ব খাডব জাতিত্ব তাহার অন্তর প্রমাণ। এক এক দেশীয় জন সাধারণের এরূপ অভ্যাস যে, তাহার

গ্রামের দুই একটি স্বর উচ্চারণ করিতে পারে না। নেপাল ও তুটান তরাইর অরণ্য-বাসী মেচগাতির গানে কেবল সা-গ প-সা ; এই কয়টি স্বর মাত্র ব্যবহার হয়। ভাগলপুর বিভাগস্থ প্রদেশবাসী ইতর সাধারণ প-এর উপরে চড়িতে পারে না। নাগপুরিয়া ধানড় কুলিরা গ-স্বর উচ্চারণ করিতে পারে না। তাহাদের জাতীয় স্বর বৃন্দাবনিসাবন্ধ ; তাহারা এই রাগের এমন স্ফুর্ত ভাঁজে গান গায় যে, অপর দেশীয় শিক্ষিত গায়ক ভিন্ন তাহা আদায় করিতে পারে না। চীন দেশীয় গানে সাধারণতঃ ম ও নি ব্যবহার হয় না ; পরিব্রাজকেরা বলেন, তথাকার প্রায় সকল গানই ঔড়ব জাতীয়। ইহার অর্থ এই যে, ম ও নি বর্জন করিয়া গান করা চৈনদের জাতীয় অভ্যাস। সংগীতের অল্পমত বালাবস্থায় স্বরগ্রামের সমস্ত সাত স্বর প্রকাশ পায় না ; ইহা পৃথিবীস্থ বহু প্রাচীন ও আধুনিক অল্পমত জাতির বিবরণে সর্বদাই দৃষ্ট হয়। হিন্দু সংগীত অতীব প্রাচীন ; অতএব পুরাকালের যে সকল জনসমাজ হইতে প্রাচীন রাগ-রাগিণীগুলি সংগৃহীত হইয়াছে, তত্রত্য লোকদিগের স্বরগ্রামের দুই এক স্বর বাদ দিয়া গান গাওয়া অভ্যাস ছিল ; ইহাতেই ঔড়ব খাড়াবের জন্ম।

ব্রহ্মা ও হনুমন্ত, উভয় মতের একত্রিত আটটি প্রচলিত রাগের মধ্যে শ্রী ও বৃহমত, এই দুইটি ব্যতীত আর সকলেই, কেহ ঔড়ব, কেহ খাড়াব। কোন গ্রন্থের মতে ভৈরব খাড়াব—রি বজ্জিত, কোন মতে ঔড়ব—রি ও প বজ্জিত ; অর্থাৎ ভৈরব যে প্রাচীন জনসমাজের জাতীয় স্বর ছিল, তত্রত্য লোকেরা রি ও প উচ্চারণ করিতে পারিত না, এই জন্যই ভৈরব ঔড়ব অথবা খাড়াব ছিল। কিন্তু পরে ক্রমে লোকের স্বরাভ্যাসের উন্নতির সহিত ভৈরবও সম্পূর্ণ জাতীয় হইয়া দাঁড়াইয়াছে ; অর্থাৎ যাহাদের রি ও প উচ্চারণ করা সহজ, তাহারা ভৈরবে রি ও প কেননা উচ্চারণ করিবে ? উহাতে রি ও প ব্যবহার করা সম্বন্ধে ভৌতিক প্রতিবন্ধকতা কিছুই ছিল না, অর্থাৎ রি ও প উচ্চারণ করা অসম্ভব কি ঐতিকটু কার্য্য নহে ; এই জন্যই আধুনিক কালে উহাতে রি, প ব্যবহার হইতেছে ; তাহাতে ভৈরবের কিছুই অনিষ্ট হয় নাই। ইহাতে কেহ একরূপ তর্ক করিতে পারেন যে, রি ও প বর্জনে প্রাচীন কালে ভৈরবের যে অতি মনোহর রূপ ছিল, এক্ষণে তাহা নাই। ইহা কেবল তর্ক মাত্র ; কেননা ইহার উত্তরে আর এক জনে এ রূপ বলিতে পারেন যে পুরাকালে ভৈরব বরং অজহীন ছিল, আধুনিক কালে উহা পূর্ণায়ত্ত্ব প্রাপ্ত হইয়া অধিক মিষ্ট হইয়াছে। ভাল মন্দ দশের মুখে ; স্ফুরকে যদি বিকৃত করিয়া কুৎসিত করা যায়, সর্ব সাধারণে তাহা কখনই অল্পমোদন করিবে না। ভৈরবে রি ও প ব্যবহার করিলে যদি তাহা কুৎসিত হইত, তাহা হইলে সাধারণে কখনই তাহা অল্পমোদন করিত না। রাগের মনোহারিতা গায়কের মুখে ; লোকের

ষাহাতে মনোরঞ্জন হয়, রাগের পক্ষে সেই নিয়মই হক্, ও অপরিবর্তনীয়। হিন্দুস্থানী ললিতে প নাই, ও ধ স্বাভাবিক, কিন্তু বঙ্গদেশে সেই ললিত প ও কোমল-ধ বিশিষ্ট হইয়া গিয়াছে। ইহাতে বাঙ্গালা ললিত মনোরঞ্জন বিধয়ে হিন্দী ললিতাপেক্ষা অল্প ক্ষমবান নহে, বরং অধিক, কারণ হিন্দুস্থানী তোড়ি ও ভৈরবী ব্যতীত, বাঙ্গালা ললিতের চ্যায় করুণ রসোদ্দীপক রাগিণী প্রায় দৃষ্ট হয় না।

পরন্তু ইতিহাসের জ্ঞাত প্রাচীন সামগ্রী অবিকৃত রাখাই উচিত, উহার বিকৃত হওয়া, ও ধ্বংস হওয়া, সমান কথা। ফলতঃ দুঃখের বিষয় এই যে, কালে কচির পরিবর্তনের সহিত সংগীতের যেমন পরিবর্তন হইয়াছে, প্রাচীন আধ্যগণ যে স্বর-বিভাগ যোগে গান করিতেন, তাহাদের প্রাচীন মূল্য ও ধ্বংস হইয়া গিয়াছে। প্রত্ন-তত্ত্বের (আর্কিয়লজি-র) মধ্য ভারতীয় সংগীত ব্যবসায়ী লোকদিগের, ও তাহাদের শ্রোতৃবর্গের অবগত থাকা আশা করা যায় না, হুতরাং তাহারা প্রাচীন স্বর-বিভাগ সকল পরিবর্তন করিয়া ফেলিয়াছে যে, উহারা এক্ষণে সম্পূর্ণ নূতন হইয়া দাঁড়াইয়াছে, এবং স্বরলিপি অভাবে উহাদের প্রাচীন মূল্য রক্ষা পায় নাই।

ভারতীয় লোকের প্রাচীন বিষয়ের প্রতি অশ্রদ্ধা ও আদর আছে বটে, কিন্তু তাহা ইতিহাসপ্রিয়তা জনিত নহে, তাহা আলস্য ও নিশ্চেষ্টতার ফল, অর্থাৎ “কে আবার বদলায়, যাহা আছে সেই ভাল”। এই জ্ঞাত ভারতীয় লোকদিগের নূতন সৃষ্টি করার ক্ষমতা প্রকৃতিত হয় নাই, এবং নূতনের প্রতি আগ্রহও নাই। কিন্তু জনসমাজের কুচি ও অভ্যাসের ক্রমশঃ পরিবর্তন হওয়া স্বাভাবিক, তাহা কেহই রোধ করিতে পারে না, তজ্জন্তু সময়ে সময়ে নূতন নূতন অভাবের উদ্ভব হয়। যে জ্ঞাতি অলস, তাহারা সেই অভাব সকল সহ্য করিয়া থাকে, আর যাহারা শ্রমী ও যত্নশীল, তাহারা স্বাভাবিক অভাব মোচন পূর্বক কুচি চরিতার্থ করে। ইদানীং নিরলস ইউরোপীয় লোকদিগের সহিত ঘোর প্রতিদ্বন্দ্বিতা হওয়াতে, আমাদের আলস্য ত্যাগ করিতে হইয়াছে, এবং তৎসহিত নূতনত্বের প্রতি আমাদের অশ্রদ্ধাও কমাইতে হইতেছে। এই স্বযোগে ষাহাতে আমাদের জাতীয় উন্নতির সোপানও নিশ্চিত হয়, তাহার চেষ্টা করা সকলেরই উচিত।

৯ম পরিচ্ছেদ :— রাগ-রাগিনী গাওয়ার সময়

ও ঠাট প্রভৃতি নিরূপণ ।

রাগ-রাগিনী সৰ্ব্ব দিন রাত্রে এক এক নির্দিষ্ট সময়ে গান করার বিধি যে নিত্য কাল্পনিক, তাহা বিবেচক ব্যক্তি মাত্রেই স্বীকার করেন। স্বরের বিভিন্ন বিভাসের মধ্যে এমন কিছুই নাই, যে কোন নির্দিষ্ট স্বর দিব্যরাত্রে কোন নির্দিষ্ট সময়ে না গাইলে আশাহরুপ ফলোৎপাদন হয় না। স্বরের দ্বারা মনের ভাব ব্যক্ত করা, এবং শ্রোতার মনে সেই ভাবের উদ্বেগ করাই সংগীতের মূল উদ্দেশ্য, সেই সকল ভাব বিস্তৃত রূপে ব্যক্ত করার সহিত সময়ের কোন সম্বন্ধ থাকিতে পারে না। প্রাতঃকালে গাইয়া যে ভাব ব্যক্ত কবা হইল, রাত্রে গাইলে কি সেই ভাব ব্যক্ত হইবে না? অবশ্যই হইবে। তবে গায়ক ও শ্রোতার মনের অবস্থার উপর সংগীতের ফল নির্ভর করে, সন্দেহ নাই। কিন্তু কোন এক নির্দিষ্ট সময়ে সকল লোকেরই মানসিক অবস্থা সমান নহে। একই সময়ে প্রত্যেক ব্যক্তির মনের অবস্থা যদি এক রূপ হইত, তাহা হইলে মনের ভিন্ন ভিন্ন ভাব প্রকাশ করণার্থ নির্দিষ্ট সময়ের প্রয়োজন হইত। তবে সমাজস্থ হইয়া থাকিতে হইলে, সকল কার্যেরই এক একটা সময় স্থির করিয়া লইতে হয়। যেমন শাদা কথায়, স্নানাহারের সময় সংগীত ভাল লাগে না, এই প্রকার বাহা কিছু প্রভেদ। কিন্তু আবার অভ্যাসে আর এক স্বভাব হইয়া উঠে, যেমন ইংরাজেরা রাত্রে ব্যাণ্ড বাজ শুনিতে শুনিতে খান খায়। স্নানের সময় তৈল মর্দন করিতে করিতে অনেক স্বাধীন অবস্থাপন্ন ধনী ব্যক্তির গান শোনা অভ্যাস থাকে। কিন্তু সকল লোকেরই এই প্রকার অভ্যাস থাকা সম্ভব হয় না। দিন রাত্রে মধ্যে দুইটা ঞ্জর প্রভেদ অধিক কার্যকর,—আলোক ও উত্তাপ। পরন্তু উন্নত সমাজস্থ সুশিক্ষিত সভ্য লোকে আলোক ও উত্তাপের ব্যতিক্রমের সহিত মনের অবস্থার ব্যতিক্রম হইতে দেন না; সুতরাং নির্দিষ্ট স্বর-বিভাসের জন্ত সময় নির্দিষ্ট রাখারও তাঁহার প্রয়োজন হয় না।

খ্যাতনামা সার্ উইলিয়ম্ জোন্স্ সন্দেহ করিয়াও স্থির করিতে পারেন নাই যে, প্রাচীন হিন্দু সংগীত-বেত্তারা ইহা জানিতেন কি না যে, ধ্বনি পরিচালক বায়ু উষ্ণ হইয়া তরল হইলে, ধ্বনির গতি দ্রুত হয়; এবং শীতল হইয়া গাঢ় হইলে, ধ্বনির গতি মন্দ

অর্থাৎ স্রব্ধ হয়। প্রাচীন আৰ্য্য গায়কগণ ইহা জানিলেই বা কি হইত? উহাতে স্রবের তৃপ্তি প্রদায়িনী শক্তির যে কোন ব্যতিক্রম হয় না, তাহা ধ্বনি বিজ্ঞানে স্পষ্ট প্রকাশ আছে। কথায় বলি, শীতের সময় রি-এর পর ম অপেক্ষা কি রি-এর পর গ অধিক মিষ্ট, এবং গ্রীষ্মের সময় গ-এর পর ম অপেক্ষা কি গ-এর পর রি অধিক মিষ্ট শুনায়? কিম্বা আলোকের সময় ম-এর পর প অপেক্ষা কি ম-এর পর ধ অধিক মিষ্ট, এবং অন্ধকারের সময় প-এর পর ধ অপেক্ষা কি প-এর পর ম অধিক মিষ্ট শুনায়? একপ বিশ্বাস যে হাস্যকর, তাহা বিবেচক ব্যক্তি যাত্রেই বুঝিতে পারেন।

পৌত্তলিক সংস্কারাবিষ্ট গায়কগণ রাগের সময় নির্দেশের এক চমৎকাব পৌরাণিক ব্যাখ্যা করিয়া থাকেন। তাঁহারা বলেন যে, রাগ-রাগিণীগণ এক এক দেবতা, তাঁহাদিগকে যখন তখন আহ্বান করিলে, তাঁহারা শুনিতে পারেন না, তাঁহাদের সাবকাশাসুসারে আহ্বান করিলে, তাঁহারা অবতীর্ণ হইয়া গায়ক ও বাদককে প্রস্তুত রঞ্জন-কৃতি প্রদান করেন; এই জন্যই অসময়ে কোন রাগ গাইলে তাহা স্রব হয় না। বিশ্বাস করিতে পারিলে রাগাদিব সময় নিরূপণের উল্লিখিত ব্যাখ্যা ভিন্ন উপযুক্ততর ব্যাখ্যা নাই।

পৃথিবীস্থ বাবতীয় আধুনিক সভা সমাজে, কি স্বাধীন, কি পরাধীন, উভয় অবস্থাপর লোকদিগের মধ্যে সঙ্ঘাত পব সংগীতালোচনার নিয়ম প্রচলিত হইয়াছে। অধুনা যে সকল চাক্বে লোক হিন্দু সংগীতালোচনা করেন, কুসংস্কার দ্বাৰা যে কিম্বা প্রাচীন প্রথার অহরোধে তাঁহাদের প্রাতঃকালীয় রাগাদির চর্চা প্রায়ই ঘটিয়া উঠে না, ইহা নিতান্ত অন্তায়, ও দুঃখের বিষয়। রাগেব সহিত সময়ের যে কোন সম্বন্ধ নাই, যে সকল প্রাচীন সংগীত-গ্রন্থকার রাগাদির সময় নিরূপণ করিয়াছেন, তাঁহাদের মধ্যে মতের ঘোরতর অনৈক্যই উহার প্রমাণ। ‘সংগীত পাবিজ্ঞাতে’ তৃপালী প্রাতে, ও ভৈরবী সর্বদা গাইতে বিধি আছে, ভারতের দক্ষিণ প্রদেশে ইমন প্রাতে এবং ভৈরবী রাত্রে গাওয়ার প্রথা শুনা যায়, কোন মতে ললিত, রামকলী, তোডি সাংকালে গাওয়ার বিধি আছে*। ইহা আমাদের ও হিন্দুস্থান

* “ভাশা গৌড়ী তথা চান্য ললিতা চ তথা মত।।

মল্লারিকা তথা ভাষা গৌড়ী তু তোড়িকাস্রবা।

গৌড়ী মালব-গোড়শ বারিকরী তথৈব চ।

এতে রাগা বিশেষণ প্রাতঃকালে চ নিমিত্তাঃ।

সাবমেযান্ত গানেন মহতীং শ্রিবমাপ্তবাং।” সংগীতসাবসংগ্রহ।

প্রচলিত মতের সম্পূর্ণ বিপরীত।' ফলতঃ প্রাচীন গ্রন্থকারগণ ইহাও বলিয়াছেন যে, শাস্ত্রে ভিন্ন ভিন্ন রাগ ভিন্ন ভিন্ন নির্দিষ্ট সময়ে গান করার বিধি থাকিলেও, যে দেশে যে ব্যবহার, তাহাই প্রসিদ্ধ* ; এবং রাজাজ্ঞায় ও বাজা নাট্যাভিনয় প্রভৃতিতে রাগাদি অসময়ে গীত হইলেও দোষ হয় না† । ইহাতে স্পষ্ট প্রতীয়মান হইতেছে যে, প্রাচীন গ্রন্থকারগণও রাগাদির সময় নিরূপণ তত বিশ্বাস করিতেন না ; তবে কি না প্রাচীন প্রথার বিপক্ষতাচরণ করাও তাঁহাদের ইচ্ছা ছিল না । এক্ষণে প্রশ্ন হইতে পারে যে, এই প্রথার মূল কি ? অনেকেই সংস্কৃত নাটকে পড়িয়াছেন যে, প্রাচীন কালে রাজাদিগের প্রাণাদে প্রহরে প্রহরে বৈতালিকদিগের গান ও বাজ হইত ; এক্ষণে সেই রীতি কেবল দেবালয়াদিতে দৃষ্ট হয় । দিন দিন প্রতি প্রহবে গান বাজ করিতে হইলে, এতাদিক নতুন নতুন রাগ সংগ্রহ করা সহজ ব্যাপার নহে । এই জন্য পুৰাণালের সংগীত ব্যবসায়ীরা কৌশল করিয়া এক এক সময়ের জন্য এক এক রাগ নির্দিষ্ট করিয়া লইয়াছিলেন, ইহাতে অমিষ্ট রাগ, কিম্বা কোন রাগ অতিশয় পুরাতন ও ছুবিত হইলেও, যথোচিত সময়ে গীত হইলে কেহ আপত্তি করিতে পারিত না ; শুনিতাই হইত । এই রূপ করিয়া রাগ-বাগিনীর সময় নিরূপিত হইয়া গিয়াছে । বাস্তবিক এই প্রকার সময়ের অনুরোধেই, অতীব প্রাচীন কালীয়, ও অনেক অমিষ্ট রাগ এ কাল পর্য্যন্ত প্রচলিত রহিয়াছে । এক এক রাগ চিরকালই এক নির্দিষ্ট সময়ে গাওয়া ও শুনা অভ্যাস হওয়াতে, অল্প সময়ে সেই রাগ গীত হইলে তত সুরস বোধ হয় না । অভ্যাস অতি প্রবল ব্যাপার, ; অভ্যাসে নতুন স্বভাবের উৎপত্তি হয় । অনেকে বলেন যে, ভৈরবের সহিত প্রাতঃকালের কোন সম্বন্ধ যদি নাই, তবে তাহা বৈকালে কি রাগে গাইলেও প্রাতঃকাল মনে হয় কেন ? ইহার কারণ স্মৃতি উদ্দীপনা (অ্যাসোসিয়েশন) । কোন চুইটা দ্রব্য বা কার্য্য সর্বদাই একত্রে দেখা কি শুনা অভ্যাস হইলে, তাহার একটাকে দেখিলে কি শুনিলে অপরটা স্মৃতিপথে উদ্ভূত হয়, ইহা নৈসর্গিক নিয়ম । কথায় বলে—“ঢাকে কাটি পড়িলে চড়ুকেব পিঠ সভ সভ করে”, ইহারও কারণ স্মৃতি-উদ্দীপনা । আমরা ক্রন্দন ধ্বনির সহিত সর্বদাই মুখ স্নান ও চক্ষে জল দেখি, সেই জন্য কোথাও রোদন শুনিলে, স্নান মুখ ও সজল নয়ন মনে উদ্ভূত হয় । স্বভাবের এই নিয়ম নিঃসন্দেহ অল্প সময়ে ভৈরব শুনিলেও মনে প্রাতঃকালের ভাব

“এনধা বিধাচার্গ নকালঃ সমীরিতঃ ।

যস্মিন্দেশে যথা শিষ্টৈঃ গীতঃ বিজ্ঞপ্যাতোষেৎ ॥”

“রজতুমৌ নৃপাজ্ঞেয়াঃ কালদোষা ন বিজ্ঞতে ।”

সঙ্গীত নির্ণয় ।

নারদ সংহিতা ।

উদয় হয় ; পুরবী শুনিলে সন্ধ্যার ভাব উদয় হয়, ইত্যাদি । এতদ্ব্যতীত আর কোনই কারণ নাই । অধুনাতন হিন্দুস্থানে প্রচলিত কোন্ কোন্ রাগাদির নিরূপিত সময় কি কি, তাহারা কোন্ জাতীয়, এবং কোন্ ঠাটে গেয়, তাহা নিম্নে বর্ণনাক্রমে প্রদর্শিত হইতেছে ।

প্রচলিত রাগাদির সময়, ঠাট ও জাতি ।

বাগ ।	সময় ।	ঠাট ।	জাতি ।	বজ্জিত
আড়ানা	... রাবি ২য় প্রহর †	কে মল গ ও নি	...	সম্পূর্ণ
আতীরি	... দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল গ ও নি	...	ঐ
আসাবরী	... দিবা ২য় প্রহর	কোমল বি গ, ধ ও নি	...	ঐ
আলাহিয়া	... দিবা ২য় প্রহর	স্বাভাসিক	...	ঐ
হমন (মনপ্রকাব) §	বাত্রি ১ম প্রহর	কডি ম	...	ঐ
ইমন-কল্যাণ	... রাত্রি ১ম প্রহর	দুই ম ‡	...	ঐ
কল্যাণ	বাত্রি ১ম প্রহর	কডি ম	...	ঐ
কানড়া (মনপ্রকাব)	বাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	কোমল গ ও নি	...	ঐ
কামোদ	... রাত্রি ১ম প্রহর	কোমল নি	...	ঐ
কালান্ডা	... দিবা ১ম প্রহর	কোমল বি ও ধ	...	ঐ
কেদারা	... বাত্রি ১ম প্রহর	দুই ম	...	ঐ
কোকব	... দিবা ২য় প্রহর	স্বাভাসিক	...	ঐ
খট	... দিবা ১ম প্রহর	কোমল বি ও ধ, দুই গ ও নি	...	ঐ

। এই ঠাটের সহিত মৎ প্রণীত প্রথম মুদ্রিত 'সেতার শিক্ষা' এ হু লিখিত বাগাদি ঠাটের কোন কোন স্থানে অনৈক্য হইবে, কারণ ঐ পুস্তক লিখা কালীন আমাব অনুসন্ধানের ত্রুটি ছিল ।

† তিন তিন ঘণ্টায় এক এক প্রহর । প্রথম প্রহর উষা হইতেই আরম্ভ ।

‡ দুই ম-এব অর্থ কডি ও স্বাভাসিক ম, দুই নি-এব অর্থ কোমল ও স্বাভাসিক নি ; দুই গ এর অর্থও ঐ ।

§ অর্থাৎ ইমনের সহিত যে যে বাগ মিশ্রিত হয়, যেমন হমন-ভূপালী ।

ବାଗ ।	ସମ୍ବ ।	ଠାଟ ।	ଜାତି ।	ବର୍ଣ୍ଣିତ ।
ଧାବାଳ ...	ରାତ୍ରି ୧ମ ଓ ୨ୟ ଗ୍ରହର	ହୁଇ ନି ...	ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ	
ମାନ୍ଦାରୀ ...	ଦିବା ୨ୟ ଗ୍ରହର	କୋମଳ ବି, ଗ, ଧ ଓ ନି	ଏ	
ମାରୀ ...	ରାତ୍ରି ୨ୟ ଗ୍ରହର	ହୁଇ ନି	ଏ	
ଶୁକ୍ଳେଲୀ ...	ଦିବା ୨ୟ ଗ୍ରହର	କୋମଳ ବି ଓ ଧ ଓ ହୁଇ ମ	ଏ	
ଶୁକ୍ଳେଲୀ ...	ଦିବା ୨ୟ ଗ୍ରହର	କୋମଳ ବି, ଗ, ଧ ଓ ନି ...	ଏ	
ମୌଡ଼ ...	ରାତ୍ରି ୨ୟ ଗ୍ରହର	କୋମଳ ଗ ଓ ନି ...	ଏ	
ମୌଡ଼-ମାବଳ ...	ଦିବା ୨ୟ ଗ୍ରହର	ହୁଇ ମ ...	ଏ	
ମୌଡ଼ୀ ...	ଦିବା ୩ୟ ଗ୍ରହର	କୋମଳ ବି ଓ ଧ ଓ ହୁଇ ମ	ଏ	
ଚୈତା ମୌଡ଼ୀ ...	ଦିବା ୩ୟ ଗ୍ରହର	କୋମଳ ବି ଓ ଧ ...	ଏ	
ହାମାବଟ ...	ରାତ୍ରି ୧ମ ଗ୍ରହର	ସ୍ବାଭାବିକ ...	ଏ	
ଜୟଜୟନ୍ତୀ ...	ରାତ୍ରି ୨ୟ ଗ୍ରହର	କୋମଳ ନି ଓ ହୁଇ ଗ ...	ଏ	
ଜୟଜୟନ୍ତୀ ...	ଦିବା ୩ୟ ଗ୍ରହର	କୋମଳ ରି ଓ ଧ, କଡ଼ି ମ ...	୧	
ଜୟଜୟନ୍ତୀ ...	ଦିବା ୩ୟ ଗ୍ରହର	କୋମଳ ରି ଓ କଡ଼ି ମ ...	ହାଉସ	
ଜିଲବ ...	ରାତ୍ରି ୨ୟ ଗ୍ରହର	ହୁଇ ନି ...	ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ	
କିଂବୋଟୀ ...	ରାତ୍ରି ୨ୟ ଗ୍ରହର	କୋମଳ ନି ...	୧	
ଜିଲବ-କାବୋଟ ...	ରାତ୍ରି ୨ୟ ଗ୍ରହର	ହୁଇ ନି	ଏ	
ତୋଡ଼ୀ (ମକଳ ଗ୍ରହର) ...	ଦିବା ୨ୟ ଗ୍ରହର	କୋମଳ ବି, ଗ, ଧ ଓ ନି	ଏ	
ତ୍ରିବଳ ...	ଦିବା ୩ୟ ଗ୍ରହର	କୋମଳ ରି ଓ ଧ, କଡ଼ି ମ ...	ଏ	
ମୃଗଶିରା ତୋଡ଼ୀ ...	ଦିବା ୨ୟ ଗ୍ରହର	ଏ ରି, ଗ, ଧ ଓ ନି, କଡ଼ି ମ	ଏ	
ମୃଗଶିରା କାନଡା ...	ରାତ୍ରି ୧ମ ଗ୍ରହର	କୋମଳ ଗ, ଧ ଓ ନି ...	ଏ	
ମେଘଶିରା ...	ଦିବା ୨ୟ ଗ୍ରହର	ସ୍ବାଭାବିକ ...	୧	
ମେଘଶିରା ...	ରାତ୍ରି ୨ୟ ଗ୍ରହର	କୋମଳ ଗ, ହୁଇ ନି ...	ଏ	

রাগ।	সময়।	ঠাট।	জাতি।	বজ্জিত।
দেশ	... রাত্রি ২য় প্রহর	ছুই নি ...	সম্পূর্ণ	
দশকাব	... দিবা ১ম প্রহর	স্বাভাবিক ...	খাডব	স
ধনকী	... দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ধ, কড়ি ম	সম্পূর্ণ	
নট (সকল প্রকার)	... রাত্রি ১ম প্রহর	স্বাভাবিক ...	"	
নটকিন্দ্র	... রাত্রি ১ম প্রহর	স্বাভাবিক ...	"	
নিসাসাগ	... রাত্রি ১ম প্রহর	ছুই নি ...	"	
পঞ্চম	... দিবা ২য় প্রহর	কোমল রি ...	খাডব	প
পটমঞ্জরী	... রাত্রি ২য় প্রহর	কোমল গ ও নি	সম্পূর্ণ	
পয়জ	... রাত্রি ২য় প্রহর	কোমল রি, কড়ি ম	"	
পাহাড়ী	... রাত্রি ২য় প্রহর	ছুই নি ...	"	
পিলু	... রাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	কোমল ধ ও গ	"	
পুরবী	... দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ছুই ম	"	
পুরিমা	... দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও কড়ি ম	খাডব	প
পুরিমা-ববজী	... দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ধ, কড়ি ম	সম্পূর্ণ	
বসন্ত	... রাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	কোমল বি ও ছুই ম	খাডব	প
বাগম্বী	... রাত্রি ২য় প্রহর	কোমল গ ও নি	সম্পূর্ণ	
সাজালী	... দিবা ১ম প্রহর	কোমল রি ও ধ	"	
সাহার	... রাত্রি ২য় প্রহর	কোমল গ ও নি	"	
সারোহা	... রাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	ছুই গ, ছুই নি	"	
বিভাঘ	... দিবা ১ম প্রহর	স্বাভাবিক	খাডব	স
বৃন্দাবনীসাম্বল	... দিবা ২য় প্রহর	স্বাভাবিক	উডব	গ ও ধ
বেলাবলী	... দিবা ২য় প্রহর	ছুই ম	সম্পূর্ণ	

রাস ।	সময় ।	ঠাট ।	জাতি ।	যজ্ঞিত ।
বেহাগ ...	রাত্রি ২য় ও ৩য় প্রহর	ছুই ম ...	উড়ব	রি ও ধ
বেহাগড়া ...	রাত্রি ৩য় প্রহর	ছুই নি ...	খাডব	রি
বৈরাটী ...	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ধ, কড়ি ম	সম্পূর্ণ	
ভাট্টারী ...	দিবা ১ম প্রহর	কোমল রি ও ধ	"	
ভামণলানী ...	দিবা ৩য় প্রহর	ছুই গ, কোমল নি	"	
ভূপালী ...	রাত্রি ১ম প্রহর	স্বাভাবিক ...	উড়ব	ম ও নি
ভৈরব ...	দিবা ১ম প্রহর	কোমল রি ও ধ, ছুই নি	সম্পূর্ণ	
ভৈরবী ...	দিবা ১ম ও ২য় প্রহর	কোমল রি, গ, ধ ও নি	"	
মধুমাধসারঙ্গ ...	দিবা ২য় প্রহর	ছুই নি ...	উড়ব	গ ও ধ
মল্লার (সকল প্রকাব)	বাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	ছুই নি	সম্পূর্ণ	
মারোয়া ...	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি, কড়ি ম	খাডব	প
মারু ...	রাত্রি ১ম প্রহর	স্বাভাবিক	সম্পূর্ণ	
মালকোশ ...	রাত্রি ২য় প্রহর	কোমল গ, ধ ও নি	উড়ব	রি ও প
মির-মল্লার ...	বাত্রি ২য় প্রহর	কোমল গ ও নি	সম্পূর্ণ	
মালতী ...	দিবা ৪র্থ প্রহর	কাড় ম	উড়ব	রি ও ধ
মালি-গোঁরা ...	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি, কড়ি ম	সম্পূর্ণ	
মুলতানী ...	দিবা ৩য় ও ৪র্থ প্রহর	কোমল রি গ ও ধ, ছুই ম	"	
মেঘ ...	রাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	স্বাভাবিক	খাডব	ধ
মোগিয়া ...	দিবা ১ম প্রহর	কোমল রি ও ধ	সম্পূর্ণ	
মাজবিজয় ...	দিবা ২য় প্রহর	কোমল গ ও নি	"	
মামকেলী ...	দিবা ১ম প্রহর	কোমল রি ও ধ, ছুই নি	"	
মলিত ...	রাত্রি ৪র্থ প্রহর	কোমল রি	খাডব	প

রাগ	সময় ।	ঠাট ।	জাতি । বজ্জিত ।
ললিতাপর্বা	... দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ধ, ছই ম ...	সম্পূর্ণ
লুন্ন	বাত্রি ২য় প্রহর	স্বাভাবিক ...	
শঙ্করা	বাত্রি ২য় প্রহর	ছই ম ...	
শঙ্করাভরণ	বাত্রি ২য় পথর	ছই ম ...	
গুরুবেলাবলী	বাত্রি ১ম প্রহর	ছই নি ...	
শ্রাম	বাত্রি ১ম প্রহর	ছই ম ...	
ত্রী রাগ	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ধ, কডি ম	
ত্রীটক	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল বি ও ধ	
সকর্দা	দিবা ২য় প্রহর	ছই নি ...	
সাভগিবি	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ধ	খাডব
সারঙ্গ (সং. ১১১১)	দিবা ২য় প্রহর	ছই নি ...	সম্পূর্ণ
সাহানা	বাত্রি ২য় প্রহর	কোমল নি ও গ	
সিন্ধু	বাত্রি ২য় প্রহর	কোমল নি ও গ	
স্ববট	বাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	ছই নি ...	
সিন্ধুডা	বাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	কোমল গ ও নি	
সুরমল্লার	বাত্রি ২য় প্রহর	ছই নি ...	খাডব গ
সোহিনী	বাত্রি ৩য় ও ৪র্থ প্রহর	কোমল বি ...	খাডব প
হাধীর	বাত্রি ১ম প্রহর	ছই ম ...	সম্পূর্ণ
হিন্দোল	বাত্রি ২য় ও ৩য় প্রহর	কডি ম ...	গুডব বি ও গ

আধুনিক শুভব খাডব রাগেব বজ্জিত স্বব সম্বন্ধে ওস্তাদদিগের মধ্যে এই এক নিয়ম প্রায় দেখা যায় যে, যে রাগেব যে ২য় বজ্জিত, তাহার অবরোহণে সেই স্বব সংক্ষেপে অলঙ্কার স্বরূপে প্রয়োগ করিয়া থাকেন।

যেখ, সুরট, দেশ, গোড় প্রভৃতি মল্লার জাতীয় কয়েকটি রাগ বর্ষা ঋতুর যে কোন সময়ে গাওয়া যায়। বসন্ত, হিম্মোল ও বাহার বসন্ত কালের সকল সময়ে গীত হইতে পারে। কাকী হিন্দুস্থানীয়দিগের দোলোৎসবের রাগিনী ; উহা ত্রিপঞ্চমী হইতে দোলোৎসব সাক হওয়া পর্য্যন্ত সকল সময়েই গীত হইয়া থাকে। ইমন পারস্ত রাগ ; আমীর খশ ইহা ভারতবর্ষে প্রচারিত করেন। ইমনের সহিত অনেক রাগ মিশ্রিত হইয়াছে, যেমন ইমন-পুরিয়া, ইমন-ভূপালী, ইমন-বেলাবলী, ইমন-বেহাগ, ইমন-কল্যাণ, ইমন-ঝিঁঝোটা বা ইমনী, ইত্যাদি। তুরস্ক দেশ হইতেও রাগ সংগৃহীত হইয়াছিল ; যেমন তুরস্ক তোড়ি, তুরস্ক গোড়, এই প্রকার নাম সংস্কৃত গ্রন্থে দৃষ্ট হইয়া থাকে ; কিন্তু তাহা এক্ষণে প্রচলিত নাই। বাহার, আলাহিয়া, সফুদা, মাজগিরি, সাহানা, আডানা, সোহিনী, সুহা, স্তঘরাই, জিলফ, মারু, এই কয়েকটি রাগ মুসলমানদিগের সময়ে সংগৃহীত হইয়াছিল। পিলু, বায়োয়া, লুম, ঝিঁঝোটা, মারু, এই কয়েকটি অল্প দিন হইল সংগৃহীত হইয়াছে ; কোন সংস্কৃত গ্রন্থেই ইহাদের উল্লেখ দৃষ্ট হয় না ; এবং ইহাদের প্রকৃতি অতি ক্ষুদ্র, অর্থাৎ ইহাদের অঙ্গ প্রত্যঙ্গ সকল এখনও সম্পূর্ণ রূপে বদ্ধিত ও প্রস্তুতিত হয় নাই ; এবং ইহাদের গান করিবার সময়ও নির্দিষ্ট হয় নাই। পিলু অধুনা হিন্দুস্থানে সাধারণ লোকদিগের মধ্যে বুলন-বাত্রার সময় গীত হইয়া থাকে।

গ্রহ-স্বর ও গ্রাস-স্বর

অনেকের এ রূপ ভ্রান্ত সংস্কার যে, প্রত্যেক রাগ স্বরগ্রামের কোন এক নির্দিষ্ট স্বর হইতে উৎপাদিত হয়, এবং কোন নির্দিষ্ট স্বরেই সমাপ্ত হয়। এই সংস্কারের মূল এই যে, সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থসমূহে “গ্রহ-স্বর” ও ‘গ্রাস-স্বর’ নামক দুই প্রকার স্বরের উল্লেখান্তর, তাহাদের এইরূপ অর্থ করা হইয়াছে,—যে স্বর হইতে রাগ উৎপাদিত হয়, তাহার নাম গ্রহ-স্বর, এবং যে স্বরে রাগ সমাপ্ত হয়, তাহার নাম গ্রাস-স্বর। কিন্তু বিশেষ অধ্যয়ন করিলে দেখিতে পাওয়া যায় যে, রাগের উৎপাদন ও শেষ, এটা মনগড়া কথা ; কারণ প্রাচীন কালের গীত হইতেই রাগ-রাগিনী বাহির হইয়াছে ; রাগ-রাগিনী কখন পৃথক্ সৃষ্ট নহে যে, রচয়িতা কর্তৃক তাহাদের উৎপাদন ও সমাপ্তি নির্দিষ্ট রাখা হইয়াছে ; তাহা হয় নাই। গীতেরই উৎপাদন ও সমাপ্তি স্বরগ্রামের কোন স্বর নির্বিশেষে নির্দিষ্ট থাকা প্রয়োজনসিদ্ধ বটে। এই হেতু সংস্কৃত গ্রন্থকারগণের মধ্যেও ঐ বিষয়ে ঐক্য মতভেদ দৃষ্ট হয়। কেহ

রাগ-রাগিণী সঙ্ক্ষেপে গ্রহ-স্বর ও জ্ঞান-স্বর উল্লেখ করেন ; কেহ গীত সঙ্ক্ষেপে গ্রহ-স্বর বর্ণনা করেন,—অর্থাৎ যে সুর হইতে গীত আরম্ভ হয়, তাহাই গ্রহ-স্বর ; এবং যে সুরে গীত শেষ হয়, তাহাই জ্ঞান-স্বর (১২শ পরিচ্ছেদে ঐ বিষয়ের প্রমাণ দ্রষ্টব্য) । আমার মতে ঐ শেষোক্ত বিষয়ই যুক্তি ও ব্যবস্থা সঙ্গত বলিয়া বোধ হয় ; তাহার দৃষ্টান্ত,—“ভজ ভজরে মন কৃষ্ণ” নামক চোতালে ইমন-কল্যাণের হিন্দী ধ্রুপদ সা হইতে আরম্ভ হয়, এবং রি-এ সমাপ্ত হয় ; “আনন্দী জগবন্দী” নামক ঐ তালে ঐ রাগের ধ্রুপদ প হইতে উত্থাপিত হইয়া সা-এ সমাপ্ত হয় ; “আল্লা মাডি আরজ জনিয়” নামক ইমন-কল্যাণের খেয়াল নি হইতে উত্থাপিত হইয়া সা-এ শেষ হয় ; “ব্রহ্মযয়ী পরাংপরী” নামক দাওয়ান মহাশয় (রঘুনাথ রায়) কৃত ইমন-কল্যাণের খেয়ালটা রি হইতে আরম্ভ হইয়া সা-এ সমাপ্ত হয় , ইত্যাদি । ঐ সকল উত্থাপন ও সমাপ্তি হানান্তরিত হইলে ব্যাভিচার ঘটে ।

রাগ-রাগিণীাদির গঠন ও অবয়ব দৃষ্টে স্পষ্ট প্রতীয়মান হয় যে, তাহাদের উত্থাপন ও সমাপ্তি কোন এক নির্দিষ্ট সুরে আবদ্ধ থাকিতে পারে না । যে ঠাটে উহার গীত হয়, তাহার প্রত্যেক সুর হইতেই রাগাদি উত্থাপিত হইতে পারে । যেমন ইমন-কল্যাণ রাগ সা হইতে উত্থাপিত হইতে পারে, রি হইতেও পারে, গ হইতেও পারে, কড়ি ম হইতে, প হইতে, ধ হইতে, ও নি হইতেও আরম্ভ হইতে পারে । সকল রাগ রাগিণী সঙ্ক্ষেপে ঐ নিয়ম । কেবল যে রাগে যে সুর বর্জিত, অর্থাৎ ব্যবহার হয় না, সেই সুর হইতে সেই রাগ উত্থাপিত হইতে পারে না । কেহ ঐ কথা বিকল্পে এই স্বত্র তর্ক করিতে পারেন যে, ইমন-কল্যাণ কেবল সা হইতে কিম্বা রি হইতে, কিম্বা নি হইতে, এইরূপ কোন একটা নির্দিষ্ট সুর হইতে আরম্ভ হয় ; অন্তান্ত সুর হইতে উত্থাপিত হইলে, উহার প্রকৃত মূর্তির ব্যতিক্রম ঘটে । কিন্তু বাস্তবিক কার্যে সে কপ হইতেছে না ; কারণ বাহারা ইমন-কল্যাণ রাগকে প্রকৃষ্টরূপে চিনিয়াছেন, তাহারা উহাকে সকল সুর হইতেই উত্থাপিত করিয়া উহার মূর্তি অবিকৃত রাখিতেছেন । ইহার পরিষ্কার প্রমাণ গানে ; ধ্রুপদ হউক, বা খেয়াল হউক, একই রাগের ভিন্ন ভিন্ন রগান সঙ্গদাই বিভিন্ন সুর হইতে উত্থাপিত হইতেছে, অথচ তাহাতে রাগও ঠিক থাকিতেছে । উল্লিখিত প্রসিদ্ধ কয়েকটা গান তাহার দৃষ্টান্ত । পূর্বে যেমন বলিলাম যে পূর্বাকালের গায়কগণ গান হইতে রাগ বাহির করিয়া, তাহার আলাপ * স্থাপ্তি করিয়াছেন ; সেই আলাপে সকল রাগই সা হইতে উত্থাপন করা

ও সা-এ শেষ করার প্রথা হইয়া গিয়াছে । কেবল এই স্থানে এই একটা মাত্র নিয়ম অধুনা নির্দিষ্ট আছে ।

বাদী, সঙ্গাদী ইত্যাদি ।

অনেকের আরও এক সংস্কার এই যে, রাগের মধ্যে বাদী, সঙ্গাদী, অল্পবাদী ও বিবাদী নামক চারি প্রকার সুর ব্যবহার হয়, যদ্বারা রাগের মূর্তি প্রকাশিত হয় । এই সংস্কারও অনেক ভ্রম লক্ষিত হয় ; এবং ইহারও মূল সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থ । রাগের মধ্যে যে সুর অধিক বার ব্যবহার হয়, সেই সুরকে বাদী বলা হইয়া থাকে ; তদপেক্ষা কম সংখ্যক সুরকে সঙ্গাদী, তদপেক্ষা ন্যূন সংখ্যককে অল্পবাদী ; এবং নিতান্ত অল্প সংখ্যক, কিম্বা অব্যবহার্য, বা রাগশ্রেণীর সুরকে বিবাদী বলা হইয়া থাকে । “সঙ্গীতসার”, “ছয় রাগ”, প্রভৃতি বাঙ্গালা সঙ্গীত গ্রন্থে বাদী বিবাদী প্রভৃতির ঐ প্রকার ব্যাখ্যা দৃষ্ট হয় * । কিন্তু সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থাদিতে বাদী সঙ্গাদী প্রভৃতির ব্যাখ্যা উহা হইতে অনেক প্রভেদ, তাহা ১২শ পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য । কিন্তু যে কোন ব্যাখ্যাই হউক, কোন ব্যাখ্যারই অল্পরূপ বাদী সঙ্গাদী সুর তাবৎ রাগের মধ্যে খুঁজিয়া পাওয়া যায় না । সোমেশ্বর নামক সংস্কৃত গ্রন্থকার বলেন যে, রাগেব মধ্যে যে সুর অধিক ব্যবহার হয়, তাহাকে অংশ অর্থাৎ বাদী সুর বলে । ইহাতে আপাততঃ এই বোধ হয় যে, মালকোশ ও কেদারা রাগিণীতে যেমন ম, ঝিঁঝোটাতে গ, কালাংড়ায় প, বিভাষে ধ, এই প্রকার সুরগুলিই বাদী । কিন্তু কার্য্যতঃ অনেক সময়ে ঐ নিয়মের ব্যতিক্রম ঘটে । মনে কর, যে ব্যক্তি কেদারা ভাল করিয়া চিনিয়াছেন, তিনি ম অল্প ব্যবহার করিয়াও উহার মূর্তি সুপ্রকাশ করিতে পারেন । সকল রাগেই ঐরূপ হইতে পারে । কোন সুর অধিক ও অল্প ব্যবহার করা, সে গায়কের ইচ্ছাধীন । ফলতঃ সে বাহা হউক, কেদারায় যে প্রকার ম, ঝিঁঝোটাতে গ, এই প্রকার অবস্থাপন্ন সুর কয়টা রাগে পাওয়া যায় ? প্রচলিত রাগের মধ্যে যে কয়টাতে পাওয়া যায়, তাহাই উপরে বলা হইয়াছে, ঐরূপ রাগ আর অধিক পাওয়া দুস্কর ।

অনেকে মনে করেন যে, সকল প্রকার মল্লারে, বাহারে, ভৈরবে, ভীমপলাশীতে, মেঘে ও মলিতে ম বাদী ; বেহাগ, পুরিয়া, হিন্দোল, জয়ন্ত ও গৌর সারঙ্গ,

* বাবু সারদাপ্রসাদ ঘোষ মহাশয়ও ঐ মতের অনুবর্তী । তিনি ইং ১৮৭২ সালের জুলাই মাসের ইংরাজী পত্রিকা “কলিকাতা রিভিউতে” উহার কৃত হিন্দু সঙ্গীত বিষয়ক প্রবন্ধে, বাদীর তাৎপৰ্য্য সম্বন্ধে ঐ প্রকার মত প্রকাশ করিয়াছেন ।

ইহাদের মধ্যে গ বাদী ; ইমন, ইমন-কল্যাণ, কল্যাণ, কামোদ, যোগিনী, ত্রি, রামকলী, মূলতানী সকল প্রকার তোড়ি, সাহানা, ও আড়ানা, ইহাদের মধ্যে প বাদী ; হাফীয়ে ও আলাহিয়াতে ধ বাদী ; এবং ছায়ানটে, বৃন্দাবনী সারঙ্গে, ও কানডায় রি বাদী । কিন্তু ইহার কিছুই নিশ্চয়তা নাই ; কারণ অন্যান্য সঙ্গীতজ্ঞ লোকে অন্য প্রকারও বলিতে পারেন । ' আমি বলিব ইমন-কল্যাণে প বাদী ; আর এক জন বলিবে, গ নহে কেন ? উহাতে প যেমন প্রয়োজনীয়, গও তদ্রূপ ; নিও তদ্রূপ , কডি-ম পর্য্যন্ত তাদৃশ প্রয়োজনীয় । সুনিপুণ রাগজ্ঞ লোকে ঐ কএকটা সুরই ইমন-কল্যাণে অধিক বার ব্যবহার করিয়া গাইতে পারেন অথচ রাগভেদ হইবে না । অদ্বন্দ্বী, কাঁচা লোকের সে ক্ষমতা কখনই হইবে না । অতএব বাদী সঙ্গীতের ঐ নিয়ম বিজ্ঞানের নিয়মানুরূপ পাকা নহে । উহা যে মনগড়া নিয়ম, তাহা স্বতঃই প্রত্যাশমান হয় । ঐ প্রকার বাদী বিবাদী সঙ্গীতীয় সূত্র সকল সংগীত ব্যাকরণের বিষয়ীভূত নহে । ব্যাকরণ যেমন ভাষা শিক্ষার সাহায্যকারী, সংগীত ব্যাকরণও তেমনি সংগীত শিক্ষার সাহায্যকারী হওয়া উচিত । কিন্তু প্রাচীন কালের কথা বলা যায় না , আধুনিক কালে উক্ত বাদী সঙ্গীত ধরিয়া কেহ কখন রাগ শিক্ষা করে নাই ইহা নিশ্চয় । বরং শিক্ষা কালে বাদী সঙ্গীতের উল্লেখ করিলে রাগ শিক্ষার সাহায্য হওয়া দুবে থাক, যথেষ্ট ব্যাঘাত হয়, কেননা রাগের মধ্যে বাদী সঙ্গীত সুরের নিশ্চয় হয় না । সংস্কৃত গ্রন্থেও বাদী সঙ্গীত সঙ্গন্ধে নানা মত ।

বিবাদী সুর সঙ্গন্ধে অনেকের সংস্কার এই যে, যে রাগে যে সুর বর্জিত, তাহা সেই রাগের বিবাদী সুর ;—যেমন বৃন্দাবনী সারঙ্গে গ, বেহাগে রি, মালকৌশ ও হিন্দোলে রি ও প, ইত্যাদি । কিন্তু বাদী বিবাদী প্রভৃতি চারি প্রকার সুরই যখন প্রত্যেক রাগে প্রয়োজনীয় বলিয়া সংস্কৃত গ্রন্থে বর্ণনা আছে, তখন ঐ প্রকার বর্জিত সুরকে বিবাদী বলা সঙ্গত হয় কৈ ? সংস্কৃত গ্রন্থকারগণ বিবাদীর তাৎপর্য্য ভিন্ন রূপ লিখিয়াছেন ; তাহা ১২শ পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য । সঙ্গীত অমুবাদী সঙ্গন্ধে এ স্থানে আর অধিক কথা উত্থাপন করিব না । ১২শ পরিচ্ছেদে উহাদের সঙ্গন্ধে বিস্তারিত রূপে বিচার হইবে ।

কেহ কেহ রাগের বাদী সুর প্রমাণার্থে গানের, কিম্বা সেতারাদিতে আলাপ বাদনের সঙ্গে সঙ্গে, সুর দেওয়ার যন্ত্রে, বিভিন্ন সুর বাজাইয়া দেখিতে বলেন যে, যে সুর বাজাইতে থাকিলে, তাহা রাগের সহিত মিশে ও অধিক মিষ্ট শুনায, তাহাই সেই রাগের বাদী-। কিন্তু ইহাতে এক ভ্রম প্রমাণ রহিয়াছে, তাহা অনেকে জ্ঞাত নহে ।

গায়কে যে তাত্ত্বিক সহিত গীত গান, এবং বাদী যে যন্ত্রে আলাপ বাহন করেন, তাহাতে সর্বদা সা, এবং কখন কখনও প সুর সচরাচর ধ্বনিত হইতে থাকে । অতএব গানের কিংবা বাস্তব সংগে সংগে অল্প সুর দিতে হইলে, সে সুর ঐ সা ও প-এর সহিত মিশে, তাহা ভিন্ন অল্প সুর কখনই মিষ্ট লাগে না । সা-এর সহিত গ ও প বাজাইলে স্বাভাব্য হয়, মও সা-এর সহিত উত্তর মিশে, রি প-এর সহিত বাজিলে মিষ্ট হয়, সা-এর সহিত হয় না । এ অবস্থায় গ, ম ও প, এই কয়টি মাত্র সুর রাগগণের বাদী পাড়ায় । কিন্তু অনেকে এইরূপ করিয়া প্রায়ই আধুনিক কালে রাগাদির বাদী সুর বাহির করিতেছে ; সেই অল্প কেবল গ, ম ও প অধিকাংশ রাগের বাদী বলিয়া ধরা হয় ; এবং রি ও ধ অতি অল্প রাগের বাদী হয় । নি ও কড়ি কোমল সুর বর্জ্যের মধ্যে নহে, কেননা উহার সা-এর সহিত মিশে না বলিয়া, কোন রাগের সঙ্গেই উহারিককে বাজান হয় না, সুতরাং উহার বাদীও হইতে পারে না । কোন কোন নোকের এরূপ ভ্রান্তিও আছে যে, নি বেহাগের বাদী, এবং কোমল রি গৌরী ও ভৈরবীর বাদী । বাহাই হউক, উপযুক্ত ব্যবস্থা যখন সংস্কৃত গ্রন্থের লক্ষণানুযায়িক হয় না, তখন উহা গ্রাহযোগ্যও হইতে পারে না ।

পরন্তু এতদ্ব্যতীত নব্য সংগীতবিদগণ যদি এরূপ তর্ক করেন যে, বাদী বিবাদীর উল্লিখিত তাৎপর্য গ্রহণে রাগ-রাগিনীর শিক্ষার কতক সাহায্য হইলেও হইতে পারে । সংস্কৃত গ্রন্থের লক্ষণানুযায়িক মৌলযোগ পূর্ণ ব্যাখ্যায় আমাদের প্রয়োজনই বা কি ? ভাবাবিৎ ব্যক্তি মাত্রেই জানেন যে, এরূপ সর্বদাই ঘটতেছে যে, কোন শব্দের অর্থ প্রাচীন কালে একরূপ ছিল, এখন তাহা ভিন্ন অর্থে ব্যবহার হইতেছে । বাদী সবাদী সন্ধেও এরূপ করিলে ক্ষতি কি ? ভাল কথা, ইহাতে আমার আপত্তি নাই । অতএব এ অবস্থায় রাগাদির বাদী সবাদী নিরাকরণ করার এক সহুপায় বলিতেছি । উপরে যে সকল রাগের বাদী সুর নিরাকৃত হইয়াছে, তন্মিত্ত রাগ সন্ধে এই নিয়ম :—যে রাগ সম্পূর্ণ জাতীয়, ও স্বাভাবিক ঠাটে গেয়, কিংবা গ ব্যতীত অন্যান্য সুর বাহাতে কোমল, তাহার বাদী সুর গ, কিংবা প ; গ বাদী হইলে প সবাদী, এবং প বাদী হইলে গ সবাদী, ইহা সাধারণ নিয়ম ; অন্যান্য সুর ঐ রাগে অল্পবাদী । সম্পূর্ণ জাতীয় রাগে বিবাদী সুর নাই । স্বাভাবিক ঠাটে গেয়, কিংবা গ ও ম ব্যতীত অন্যান্য সুর বাহাতে বিকৃত, এমন খাড়া ও ঐড়ব জাতীয় রাগে প বর্জিত হইলে, তাহাতে গ কিংবা ম বাদী, ধ কোমল না হইলে, সবাদী । যে রাগে যে সুর বর্জিত, সেই তাহার বিবাদী সুর ইহা পূর্বে বলিয়াছি । রি, কিংবা ম, কিংবা ধ, কিংবা নি বর্জিত রাগে গ কিংবা প বাদী ; ম বাদী হইলে ধ সবাদী, এবং প বাদী হইলে রি সবাদী । গ বর্জিত

রাগে কড়ি বা ব্যবহার হইতে দেখা যায় না। কড়ি কোমল সুর কখন বাধী সবাদী হইতে পারে না। যে রাগে গ কোমল, তাহাতে ম কিধা প বাধী ; বা বাধী হইলে স্বাভাবিক ধ সবাদী ; এবং প বাধী হইলে স্বাভাবিক রি সবাদী। ইহারা কোমল হইলে সে রাগ সবাদী হীন হইবে। এই নিয়ম এ প্রকার রাগের পক্ষে অচুপযোগী হইবে, বাহাতে গ ও প ভিন্ন অন্ত কোন স্বাভাবিক সুর অধিক বার ব্যবহার হয় ; সে স্থলে সেই অধিক বার ব্যবহৃত সুরই সেই রাগের বাধী হইবে, ইহা সাধারণ বিধি।

রাগ-রাগিণী সুর-বিজ্ঞাসের উদাহরণ মাত্র, অতএব তাহার কখনই নীতি হইতে পারে না। বর্তমান সময়ে যে যে রাগ শুনিতে পাওয়া যায়, উপরে সেই শুলিরই সময়, ঠাঁট প্রভৃতি লিপিবদ্ধ হইল। ‘সঙ্গীতসার’ কর্তা গোহাঙ্গী মহাশয়ও তাহাই করিয়াছেন। কিন্তু বাঙ্গালা ‘সংগীত রত্নাকর’ নামক গ্রন্থে প্রচলিত ও অপ্রচলিত, সকল প্রকার রাগেরই উল্লেখ করিতে, এবং তাহাদের সময় ও ঠাঁট পর্যন্ত নির্ণয় করিতে, গ্রন্থকার ক্রটি করেন নাই। সেই সকল ঠাঁট যে বিস্তৃত, তাহার প্রমাণ কি ? কিন্তু অপ্রচলিত রাগাদির সেই সকল ঠাঁট শুদ্ধ বা অন্তর্দৃষ্ট হউক, তাহাদের গান সংগ্রহ করা যখন এক প্রকার অসম্ভব, তখন তাহাদের কেবল ঠাঁটমাত্র জানিয়া থাকের কি উপকার হইবে ? এই গ্রন্থে প্রচলিত রাগেরও যে রূপ ঠাঁট লিখিত হইয়াছে, তাহা প্রায়ই অন্তর্দৃষ্ট, যেমন ভৈরবী ও তোড়িতে রি স্বাভাবিক ; ধোণিরা ও মূলতানীতে রি ও ধ স্বাভাবিক ; বিভাষ ও হিন্দোলে ধ কোমল, পুরবীতে গ, ও জয়-জয়ন্তীতে রি কোমল ; ইত্যাদি। এই প্রকার কত ভুল আর দেখাইব ! এই গ্রন্থে ঐতিহাসিক ভ্রমেরও কমি নাই ; তাহার এক উদাহরণ দিতেছি। গ্রন্থকার উপক্রমণিকার এক স্থানে লিখিয়াছেন, “নায়ক গোপাল গাড়া, পুরবী, গৌরী, বসন্ত, তোড়ি, গুণকলী, বট, দেশ্কার প্রভৃতি কতকগুলি রাগিণী প্রস্তুত করেন।” বসন্ত এক মতে আদি রাগ ; গৌরী, তোড়ী, গুণকলী ইহারা আদি রাগিণী ; কোন্ যুগযুগান্তর হইতে ইহারা চলিয়া আসিতেছে। ইহাদের প্রাচীনত্বের লিখিত ভুলনা করিলে নায়ক গোপালকে যেন গতকালের লোক বলিয়া বোধ হয় * ; গ্রন্থকার এ বিষয় যথেষ্ট একবার মনে করেন নাই। এই প্রকার অনেক অশৌচিক বিবরণ এই গ্রন্থে সন্নিবেশিত হইয়াছে। এই সকল গ্রন্থকারদিগের সংগীত পুস্তক লিখিয়া

* নায়ক গোপাল আমীর খানের সহস্রাব্দী ; ১০ম পরিচ্ছেদে ক্রমের বিবরণে ইহা উল্লিখিত।

প্রকাশ করার সাহস দেখিয়া বিস্মিত হইতে হয় । তর্কের স্থলে উহারা বলিতে পারেন যে, হিন্দু সংগীতে এত প্রকার মত আছে, তাহাতে কি শুধু, কি অশুদ্ধ, ইহা কি কেহ নিশ্চয় করিয়া বলিতে পারে ? এক মতে যাহা অশুদ্ধ, অন্য মতে তাহা শুদ্ধ । ইহাই যদি আমার উক্ত সমালোচনার উত্তর হয়, তাহা হইলে সংগীত পুস্তকাদি লিখিবারও প্রয়োজন নাহি, সংগীত শিক্ষা করিতে গুরুপদেশেরও প্রয়োজন নাই । স্বাভাবিক কণ্ঠ থাকিলে নিজের নিজের এক প্রকার করিয়া গলা সাধিয়া, যাহা ইচ্ছা গাইয়া বলিলেই হয় যে, এই এক প্রকার সংগীত মত প্রাচীন কালে ছিল । কিন্তু বাস্তবিক তাহা কখনই হইতে পাবে না, এক্ষণে বর্তমান হিন্দুস্থানী সংগীত সম্বন্ধে সমৃদ্ধ্য হ্রাসক্ষিত ওস্তাদ দিগের মতের পরস্পর যথেষ্ট ঐক্য রহিয়াছে । সেই মতের সংগীত গ্রন্থেরই আমাদের প্রয়োজন ।

উপরে প্রচলিত রাগ-বাগিগার যে প্রকার বিবরণ লিপিবদ্ধ করিলাম, সংগীতাদ্যাপক শ্রীযুক্ত ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী মহাশয়ের মতেব সহিত তাহা অনেক স্থলে অনৈক্য হইবে, কেননা তাঁহার বিষ্ণুপুরের মত, আমি সম্পূর্ণ হিন্দুস্থানী মতানুসারেই লিখিতেছি । বঙ্গদেশের মধ্যে বনাবিষ্ণুপুরে হিন্দুস্থানী সংগীতের খেঁচপ চচ্চা হইয়াছিল, তদ্রূপ অশ্রুত হয় নাহ । কিন্তু “সাত নকলে আসল খাতা” হইয়া এক্ষণে বিষ্ণুপুরের কাহ্না ও মত হিন্দুস্থানীয় খাস কায়দা ও মত হহতে অনেক ভিন্ন হইয়া গিয়াছে, এবং ভিন্ন হইয়া “যে দেশের যা.” তাহা অপেক্ষা স্ততরাং অনেক নিকট হইয়া পড়িয়াছে । অতএব বিষ্ণুপুরের পৃথক মত পারিপোষণ ও বলবান করণার্থ অধ্যাপক গোস্বামী মহাশয় তাঁহার কৃত সঙ্গীতসার গ্রন্থে প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থের মতের সহিত উক্ত মত ঐক্য করিতে বিশেষ চেষ্টা পাইয়াছেন, কিন্তু প্রায়ই গোঁজা মিলন দিতে হইয়াছে । আমাদের প্রাচীন সংগীতের সংস্কৃত গ্রন্থ সকল সংস্কৃত ব্যাকরণ শাস্ত্রের ভাষ্য কল্পতক, যিনি যাহা কামনা করেন, তাহাই প্রাপ্ত হন, সংগীতসারে রাগালাপের মধ্যে অনেক স্থানেই গ্রন্থকর্তা প্রাচীন সংগীত মতের মঞ্জুরী দর্শাইয়াছেন । কিন্তু বাহাদের সম্বন্ধে তিনি ঐ রূপ প্রমাণ দেখাইতে পারেন নাই, যেমন বিভাষ, ভূপালা, কুতুভা, দোহানা, সাহানা ইত্যাদি, তাহাদের বিষয়ে তিনি যাহা লিখিয়াছেন, তাহা যদি লোকে অমান্ত ও আবশ্যাস করে, তখন তিনি কি বলিবেন ? প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থ সমূহের মধ্যে সোমেশ্বর কৃত ‘রাগবিবোধ’ নামক গ্রন্থ বোধ হয় অনেক আধুনিক ; তাহার মত আধুনিক সংগীত মতের সহিত অনেক বিষয়ে ঐক্য দৃষ্ট হয় । কিন্তু গোস্বামী মহাশয় সোমেশ্বরের মত ত্যজ্য করিয়া, যে সকল সংস্কৃত গ্রন্থের মত গ্রহণে তাঁহার অভিপ্রায় সিদ্ধ হয়, তাহাই অবলম্বন করিয়াছেন । হিন্দুস্থানী

ওস্তাদেরা ললিতে প সুর ব্যবহার করেন না, সোমেশ্বর সেই রূপই বলিয়াছেন ; কিন্তু গোস্বামী মহাশয়: সোমেশ্বরকে ঠেলিয়া ফেলিয়া ‘সঙ্গীত দর্পণ’-এর মত প্রামাণ্য করিয়াছেন, কেননা ইহার সহিত তাঁহার ব্যবহার্য বিষ্ণুপুরের মত ঐ ললিত সম্বন্ধে ঐক্য হয় । ললিতে প বাদ দিলে তাহা বসন্ত হইতে কিরূপে পৃথক হয়, ইহা যে তিনি সন্দেহ করিয়াছেন, ইহাষ্ট আশ্চর্যের বিষয় ! কেননা প-বর্জিত ললিতেব এক মূর্তি, ও প-বর্জিত বসন্তের আর এক মূর্তি । “সিন্দুরিয়া” নামক একটা রাগ পাঞ্জাব দেশে অতিশয় প্রচল, যাহাকে আমরা ভুল ক্রমে “সিন্দুডা” বলি, উহা সিন্ধু (সৈন্ধবী) হইতে যে অনেক পৃথক, তাহা অমুসন্ধান না করিয়া গোস্বামী মহাশয় সংগীতসারে সিন্ধুর আলাপের নিম্নস্থ টীকায় বলিয়াছেন যে, ‘বস্তুতঃ এই দুইটা রাগিণীতে পরস্পর অতি অল্প প্রভেদ দেখা যায় ।’ এই ভ্রান্তি তিনি সিন্দুরার আলাপ লিখিতে চেষ্টাও করেন নাই । তিনি সংগীতসারে বেহাগ, শঙ্করা, জয়েৎ, সাজগিরি ও মুলভান, এই কএকটা রাগে কড়ি-নি-এর ব্যবহার দেখাইয়াছেন, ইহা যে তাঁহার ভ্রান্তি, তাহা ঐ পরিচ্ছেদে বলিয়াছি । প্রাচীন সংগীতে কড়ি-নি-এর ব্যবহার হইতে পারিত, কারণ সে কালে শুদ্ধ নি হইতে সা-এর অন্তর পূর্ণান্তর ছিল, আধুনিক সংগীতে নি হইতে সা-এর ব্যবধান অসম্ভব, অতএব ঐ নি আরও তীব্র হইতে পারে না, আধুনিক কালের যে স্বাভাবিক নি, সেই প্রাচীন কালেব তীব্র নি । প্রত্যুত গোস্বামী মহাশয় তাঁহার কৃত কণ্ঠকৌমুদীতে ঐ সকল বাগের গানে কোথাও তীব্র নি ব্যবহাৰ করেন নাই । সংগীতসারে তিনি সাহানার আলাপে ধ স্বাভাবিক, এবং ইমন, হিন্দোল, হাছীর, ইমন-পুরিয়া, প্রভৃতির স্বাভাবিক ঠাট দেখাইয়াছেন ; কিন্তু কণ্ঠকৌমুদীতে সাহানার ধ কোমল, এবং উক্ত ইমন, হিন্দোল প্রভৃতির কড়ি-ম বিশিষ্ট ঠাট দেখাইয়াছেন ; এই প্রকার ভিন্ন ভিন্ন স্থানে তাঁহার মতের সামঞ্জস্য নাই, এবং তিনি ঐ বিভিন্নতার কোন কারণও দেখান নাই । আমাদের মধ্যে এক গ্রন্থকারেরই যখন বিভিন্ন গ্রন্থে বিভিন্ন মত হইতেছে, তখন সেই প্রাচীন কালে বিভিন্ন গ্রন্থকারের মত যে বিভিন্ন হইবে, তাহার আশ্চর্য কি ? সঙ্গীতে ঐ প্রকার মত বিভিন্নতার কোন অর্থ নাই, অর্থাৎ উহা কোন নিয়মের অন্তর্গত নহে, উহা স্বেচ্ছাচাৰিতা, অসাধনতা, ও অজ্ঞতার ফল ।

আধুনিক হিন্দুস্থানী সংগীত প্রাচীন হিন্দু সংগীত হইতে অনেক ভিন্ন, অতএব তাহার উপযুক্ত মত ব্যাকরণ প্রস্তুত করিতে হইলে, সকলই নূতন করিতে হইবে । আমি তৎ সম্বন্ধে যে সকল উপপত্তি স্থির করতঃ এই গ্রন্থে প্রকাশ করিতেছি, তাহা যদি ঐ সংগীতের স্বার্থ উপযোগী হয়, তবে তাহা প্রাচীন প্রমাণাভাবে সর্ব সাধারণের

নিকট নিশ্চয়ই সমাদৃত হইবে; আর যদি তাহা না হয়, তবে শত সহস্র সংস্কৃত শ্লোকের বচন প্রমাণ দিলেও তাহা কখনই গ্রাহ্য হইবে না। অতএব কথায় কথায় সংস্কৃত শ্লোকের বচন উদ্ধৃত করায় একটা মন্ত ভড়ং হয় মাত্র; তাহাতে আসল উপকার কিছুই হয় না।

১০ম পরিচ্ছেদ :- আলাপ ও গানের রীতি।

হিন্দু সংগীতে রাগিণীর আলাপ করা সংগীত শিক্ষার চরম ফল। যিনি আলাপ করিতে শিখিয়াছেন, তিনি সংগীতে যথেষ্ট ব্যাপ্তর বলিয়া গণ্য হইয়া থাকেন। সুতরাং আলাপ অতি কঠিন কাণ্ড বলিয়াই লোকের প্রতীতি। বস্তুতঃ হিন্দু সংগীতের সমস্ত বিজ্ঞা আলাপের উপর নিভর। আলাপ না জানিলে বিশুদ্ধ রূপে গানে স্বর বোজন করা, এবং তান কর্তব্য দ্বারা গানকে বিস্তৃত ও অলংকৃত করতঃ গানের বিচিত্রতা সম্বন্ধন করা সম্ভবপর নহে। আলাপ ব্যতীত রাগের সম্পূর্ণ যুষ্টি উপলব্ধি হয় না। কিন্তু লোকে আলাপ যত কঠিন মনে করে, তত কঠিন কার্য্য নহে, শিক্ষা প্রশালী অভাবে সকলই কঠিন। ওস্তাদেরা আলাপ সহজ করিয়া শিক্ষা দিতে পারেন না, এবং পারিলেও দিতে ইচ্ছা করেন না বলিয়াই, নব্য গায়ক আলাপ করিতে পারেন না। এক রাগের কত প্রকার স্বর-বিশ্রাস থাকে, তাহা না বলিয়া দিলে, শিক্ষার্থী কি প্রকারে জানিতে পারিবে? কিন্তু পৃথক্ রূপে শিক্ষা না পাইলেও, যাহার সমুহ স্বর জ্ঞান থাকে, এবং বাহার এক এক রাগের বহুতর গান জানা থাকে, এমন ব্যক্তি আলাপ পদ্ধতি ছুই একবার শুনিয়া লইয়া চোটা করিলেই আলাপ করিতে পারেন। আলাপে তালের প্রয়োজন হয় না, সুতরাং স্বরলিপি দেখিয়া গান গাওয়া অপেক্ষা, আলাপ করা লক্ষ সাধ্য। ইহাতে নিশ্চয় হইতেছে যে, স্বরলিপি দেশময় প্রচারিত হইলে, আলাপ করার প্রাধান্য তত থাকিবে না; তখন স্বরলিপি দেখিয়া একবারে ভাল নয় সহকারে নূতন নূতন গান গাওয়ারই অধিক তারিফ হইয়া উঠিবে, সন্দেহ নাই। বস্তুতঃ স্বরলিপির ব্যবহারে হিন্দু সংগীতের অবস্থা অনেক পরিবর্তিত হইয়া বাইবে। কিন্তু দুঃখের বিষয় এই যে, অধুনা স্বরলিপির যে বীজ রোপিত হইতেছে, তদুৎপন্ন বৃক্ষে যে সকল সুন্দর ফলময় ফল ফলিবে, তাহা দেখিতে তত দিন জীবিত থাকা বাইবে না।

অনেকের বিশ্বাস এই যে, অগ্রে আলাপের সৃষ্টি, তৎপরে গান । এই সংস্কার নিত্যন্ত যুক্তি বিহীন ; কারণ ব্যাকরণ যেমন ভাষার পর হইয়াছে, আলাপও সেইরূপ গানের পর গান হইতেই বাহির হইয়াছে । আলাপ সাংগীতিক ব্যাকরণের এক অংশ । সংগীতের ব্যাকরণ চারি ভাগে বিভক্ত, যথা—স্বরাদ্যায়, রাগাদ্যায়, তালাদ্যায় ও সীতাদ্যায় । আলাপ রাগাদ্যায়ে অস্তর্গত, বিভিন্ন প্রকার গান ও গতের* রীতি ও স্বর-রচনার কৌশল গীতাদ্যায়ে অস্তর্গত । এক্ষণে আলাপ কাহাকে বলে, তাহা বলা যাউক । হিন্দু সংগীতে যে সকল সুরে গান হয়, তাহাব বিস্তার প্রাচীন কাল হইতে নিদ্রিষ্ট ভাবে চলিয়া আসিতেছে ; সেই নিদ্রিষ্ট স্বর-বিস্তার সমূহেব পারিভাষিক নাম ‘রাগ’ বা ‘রাগিনী’, রাগের সেই স্বর-বিস্তারসেব পৃথক আলোচনাকে ‘আলাপ’ বলে । পুরাকালের সংগীতবিদগণ ভিন্ন ভিন্ন গানের স্বর-বিস্তার সমূহের পব্ধপব সাদৃশ্যানুসারে, তাহাদিগকে শ্রেণীবদ্ধ করিয়া, তাহার এক এক শ্রেণীকে এক এক প্রকার রাগ নামে অভিহিত করিয়াছেন । যেমন,— স | ম :— | প : ম | গ :— | ম : নো | — : ধো | প :— | ম : গ | রো :— | ম : গ | প : ম | গ : বো | — :— | স : কিষা | স : গ | রো : ম | নো, স | ধো : নো, | স : ম | — : ম | গ : রোম :— | এই প্রকার স্বর-বিস্তারসকে ভৈরব রাগ বলে ; | ন : স | গ :— | গ : ম | প : ম | গ :— | — :— | র | ম :— | এই প্রকার স্বর-বিস্তারসকে বেহাগ কহে, ইত্যাদি । ঐ রূপ ষত তুলি বিভিন্ন স্বর-বিস্তার একটা রাগে ব্যবহার হয়, সেই সমস্ত স্বর গানের কথা পরিত্যাগে ও অল্প এক প্রকার শব্দ যোগে উচ্চারণ করিলে, আলাপ করা হয় । যে সকল শব্দ যোগে আলাপ গাইতে হয়, তাহা এই :—নেতে, তেরে, নেরি, রেনা, নেরোম্, তোম্, নোম্, তানা, নানা, নেনে, নারে, আরেনা, ইত্যাদি ; এই সকল শব্দ যোগে সুরোচ্চারণ করতঃ রাগের ষথারীতি আশ, মিড, কম্পন সহকাবে আলাপ গাওয়ার প্রথা প্রচলিত ।

গানের যেমন অনেক চরণ অর্থাৎ কলি থাকে, আলাপেরও তদ্রূপ, অর্থাৎ গানের ভিন্ন ভিন্ন কলিতে যে রূপ বিভিন্ন স্বর-বিস্তার ব্যবহার হয়, আলাপে তাহাই দেখাইতে হয় । ঐ কলি প্রধানতঃ চারি প্রকার :—আস্থায়ী, অন্তরা, সঞ্চারী ও

* ব্রহ্মদিতে যে সকল স্বর-বিস্তার নানাবিধ ছন্দ অবলম্বন করিয়া বাদিত হয়, এবং বাহা গাওয়া যায় না, তাহাকে “গৎ” বলা যায় । ‘গতি’ শব্দের অপভ্রংশে গৎ হইয়াছে, ইহা হিন্দুস্থানী লোকদিগের সংক্ষেপ উচ্চারণের অভ্যাস বশতঃ উৎপন্ন । সঙ্গীতসাব ও যন্ত্রক্ষেত্রদীপিকার গ্রন্থকর্তাগণের এই সংস্কার যে, গৎ পারস্ত ভাষা, ইহা নিত্যন্ত ভ্রম ।

আভোগ । সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থের মতামুসারে * “গানের যে স্থানে রাগ উপবেশন করে, তাহাকে আস্থায়ী বলে ; গানের শেষ ভাগকে অর্থাৎ বখার গীত সমাপ্ত হয়, তাহাকে আভোগ বলে ; ইহাদের মধ্যে যে কোন স্বর উচ্চারিত হয়, তাহাকে অন্তরা বলে ; এই তিনের মিশ্রিত যে স্বর, তাহার নাম সঙ্কারী ।” কিন্তু আধুনিক গায়কদিগের মধ্যে যে অর্থে উহার ব্যবহৃত হয় তাহাতে কিঞ্চিৎ বিশেষ আছে ।

গানের প্রথম ভাগের নাম আস্থায়ী, যাহাকে মহড়া, কিসা ধুয়া (ধ্রুব) বলে ; ইহা আরম্ভ হওয়ার কোন স্বর নির্দিষ্ট নাই । কিন্তু আলাপে প্রথমেই রাগের উত্থান দেখাইতে হয়, তৎপরে মধ্য সপ্তকে স্বরগ্রামের প্রথম স্বর যে সা, তাহা হইতেই আস্থায়ী আরম্ভ করার রীতি প্রচলিত । প্রসিদ্ধ গায়কেরা রাগের অধিকাংশ রূপই আস্থায়ীতে প্রকাশ করিয়া থাকেন ; বাহা বাকি থাকে, তাহা অন্ত্য কলিতে পরিব্যক্ত হইয়া রাগের মূর্তি সম্পূর্ণ হয় ।

গানের দ্বিতীয় কলির নাম অন্তরা ; ইহাতে স্রবের একটা নিয়ম নির্দিষ্ট আছে এই যে, ইহা প্রায়ই মধ্য সপ্তকের মধ্য স্থান হইতে আরম্ভ হইয়া তার সপ্তকের সা-এ আরোহণ করতঃ তথায় কিঞ্চিৎ বিশ্রাম লইয়া, তৎপরে রাগ বিণেবে কেহ আরো উপরে ষাইয়া নামিয়া আইসে, কেহ বা ঐ সা- হইতেই নামিয়া আসিয়া আস্থায়ীর স্রবের সহিত মিলিত হইয়া সমাপ্ত হয় ।

গানের তৃতীয় কলির নাম সঙ্কারী ; ইহার নিয়ম এই, গানের আস্থায়ী ভাগ যে মধ্য সপ্তকে সম্পাদিত হয়, তাহারই একাংশ হইতে অবরোহণ করিয়া গায়কের সাধ্যমত খাদ সপ্তকের কতক দূব পর্যন্ত নামিয়া, আবার আরোহণ করতঃ সা-এ সমাপ্ত হয় । তৎপরে গানটা পুনর্বার আরোহণ গতি অবলম্বন করতঃ, তার সপ্তকের কতক স্থান পর্যন্ত বিচরণ পূর্বক পুনর্বার অবরোহণ করিয়া, মধ্য সপ্তকের কোন স্থানে সমাপ্ত হয়,—এই প্রকার অবস্থাপন কলিকে আভোগ বলে ; ইহা গানের শেষ কলি । ঐ সকল কলির দৃষ্টান্ত দ্বিতীয় ভাগে গান ও আলাপের স্বরলিপিতে দ্রষ্টব্য ।

কোন স্থানে উক্ত নিয়মের ব্যতিক্রম দৃষ্ট হইলেও ইহা নিশ্চয় যে, উক্ত চারি কলির স্বর বিভিন্ন প্রকার হওয়াই উচিত । পরন্তু রচনা কৌশলভাবে আভোগের স্বর প্রায়ই অন্তরার ত্রায় দেখা যায় । এই চারি কলি গাওয়ার নিয়ম এই :—আস্থায়ী

* “ধ্রোপবেশ্যতে বাগঃ আস্থায়ীভ্যুচ্যতে হি নঃ ।

আভোগস্বস্তিনো ভাগো গীত পূর্ণজ হচক ॥

ধ্রুবভোগান্তবে কচ্চিদ্বাতুক্কোত্তোত্তরাভিঃ ।” সঙ্গীত দর্পণ ।

“এতৎ সংমিশ্রণার্থ সঙ্কারীতানগচ্চতে ।” হরিনারক কৃত সঙ্গীতসার ।

বারবার গাইতে হয় ; তৎপরে অন্তরা গাইয়া আবার আহারী গাইতে হয় ; তৎপরে আবার আহারী গাইয়া সমাপ্ত করিতে হয় ; সকারী গাওয়ার পর আহারী গাওয়ার রীতি নাই ; সকারীর পরই আভোগ গাইতে হয় ।

রাগের পরিচয় বোধক যতগুলি স্বর-বিভাগ থাকে, তাহা প্রকাশ করাই আলাপের মুখ্য উদ্দেশ্য । কিন্তু কেহ কেহ যে এক ঘণ্টা ধরিয়া আলাপ করেন, সে পৌনঃপুনিক মাত্র । গান করার পূর্বে রাগটির আলাপ করিয়া লইলে, সকল প্রকার তালেই সেই রাগের গান অবোধে গাওয়া যায় ; গানেনব কোন অংশের সুর স্মরণ না থাকিলেও বাধে না । হিন্দু সংগীতের বর্তমান অবস্থায় ঐ সকল উপকারার্থে আলাপের প্রয়োজন হয় ।

গানের প্রকার ও রীতি

গত 'কিন্ন' পল্লময়ী রচনা রাগ সহকাৰে, এবং তাল ও ছন্দ সহিতে বা বিহনে, কণ্ঠে উচ্চারণ কবাকে 'গান' বা 'গীত' কহে । সভা সমাজ মধ্যে হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে তিন প্রকার রীতির গান প্রধান, যথা :—ধ্রুপদ (ধ্রুবপদ), খেয়াল ও টপ্পা । প্রবন্ধ ও হোরী গান ধ্রুপদের অন্তর্গত, ত্রিবিট, চতুৰঙ্গ, গুলনকুম, ও কওল-কোলবানা খেয়ালের অন্তর্গত ; তেলনা বা তিরানা, যুগলবন্ধ, রাগ-মালা, ইহার তত্বভয়েরই অন্তর্গত ; ঠুংরি, গজল, থেমটা প্রভৃতি টপ্পার অন্তর্গত ।

ধ্রুপদ :—উক্ত তিন রীতির মধ্যে ধ্রুপদ সর্বাপেক্ষা পুরাতন । ভারতে মুসলমান রাজ্যারম্ভের পূর্বে হইতেই ইহার যথেষ্ট আলোচনা ও উন্নতি হইয়াছিল । মুসলমানদিগের আগমনকালে, বোধ হয় ধ্রুপদ গানই উত্তর পশ্চিম প্রদেশস্থ হিন্দু-দেগেব উন্নত ভদ্র সমাজে প্রচলিত ছিল । ধ্রুপদের রচনা বিস্তৃত, এবং চারি অংশে অর্থাৎ কলিতে বিভক্ত । ঐ কলিকে হিন্দুস্থানী গায়কেরা “তুক্” নামে কহিয়া থাকে । চারি তুকের চারিটি ভিন্ন ভিন্ন নাম ; যথা,—আহারী, অন্তরা, সকারী ও আভোগ ; ইহাদের লক্ষণ পূর্বে বিবৃত হইয়াছে । প্রত্যেক তুকই তালের চারি ফেরে পর্য্যাপ্ত । কিন্তু গায়কদিগের স্বেচ্ছাচারিতাবশতঃ কখন তালের তিন, পাঁচ, সাত ফেরেও কোন কোন তুক নিম্পন্ন হইতে দেখা যায় । স্বরলিপি না থাকাতে এই সকল দোষের উৎপত্তি হইয়াছে । গান বিস্তৃত হইলে, গুস্তাদের স্বেচ্ছামত তাহার উক্ত রূপ বিকৃতি ঘটাইয়া ফেলেন । অনেক ধ্রুপদের কেবল দুই তুক মাত্র গাওয়া যায় ; তাহা বিন্মতি অথবা শিকার রূপটির ফল । পাখোয়াজ যন্ত্রে যে সকল তাল বাদিত হয়, যথা,—চৌতাল, ধামার, সুরফাক,

কাঁপতাল, তেওট, আড়া, চৌতাল, রূপক, চিমাতেভালা, সওয়ারী, এই সকল তালেই ঋণদ পাওয়া হয়। যে গানের প্রত্যেক তুক উক্ত কোন তালের চারি ফেরের ন্যূনে সম্পন্ন না হয়, তাহাকেই প্রকৃত ঋণদ বলা হয়। ঋণদ গানের কাঠিন্দ এই যে, তাহার ছন্দ লম্বা জন্ত অনেক দমের প্রয়োজন, এবং গানও বৃহৎ জন্ত অনেক সুখর করিতে হয়।*

ঋণদের চারিটি বাণী অর্থাৎ রীতি প্রচলিত ছিল ; যথা :—গওরহাড় বাণী, নওহাড় বাণী, ভাগর বাণী, ও খাণ্ডার বাণী। ইহারাই হিন্দী শব্দ ; ইহাদের অর্থ প্রকাশ নাই। কেহ কেহ বলেন, গোড়ীর হইতে গওরহাড় হইয়াছে। বোধ হয় চারিটি বিভিন্ন দেশ হইতে ঐ চারি বাণী সংগৃহীত হইয়া থাকিবে। অধুনা ঐ চারি বাণীর বিভিন্ন প্রকার ঋণদ প্রায়ই আর শুনা যায় না, উহার এক্ষণে অপ্রচলিত হইয়া গিয়াছে। অনেকে বলেন যে, এক্ষণে কেবল গওরহাড় বাণীর ঋণদ প্রচলিত।

বাহাদের কেবল ঋণদ পাওয়া অভ্যাস ও বাবসায়, হিন্দুধানে তাহাঙ্গিকে ‘কালাবৎ’ কহে ; ইহা “কলাবন্ত” শব্দের হিন্দী উচ্চারণ। সংগীতের সকল প্রকার কার্যের মধ্যে ঋণদ গান করা সর্বাপেক্ষা শ্রেষ্ঠতম কার্য ; অতএব উচ্চতর খাতিরের জন্ত ঋণদ গায়কদিগকে সংগীতবিৎ সমজ্জদার (কনয়সিওর) লোকেয়া কলাবন্ত উপাধি দিয়াছেন। অতি সুন্দর ও ত্রাঘ্য উপাধি! জগদ্বিখ্যাত তানসেন ঋণদ গায়ক ছিলেন। প্রায় তিন শত বৎসর পূর্বে প্রসিদ্ধ দিল্লীখর আকবর শাহসার রাজত্ব-

* কঠকৌমুদীতে ঋণদের যে লক্ষণ লিখিত হইয়াছে, তাহা অতিশয় অসঙ্গত। গ্রন্থকর্তা শাস্ত্রকারদিগের উপর চৈত্বে বিরা বলিবাছেন যে “যে গীতে দেবতাদিগের লীলা রাজাদিগের যশ ও যুদ্ধ বর্ণনা প্রভৃতি থাকে তাহাকে ঋণদ বলে।” যে সকল বিষয়ে গীতের পদ রচিত হয়, তাহাদের বিভিন্নতার উপর ঋণদ, খেবাল, টল্লা ইত্যাদির পার্থক্য নির্ভর করে না, অরোচ্চারণেব বীতির বিভিন্নতাতেই উহাদের পার্থক্য হয়। যেমন দেবলীলা কিংবা বীরকীর্তি বিষয়ক গান ঋণদ, খেবাল, টল্লা সকল রীতিতেই গাওয়া যাইতে পারে। উক্ত গ্রন্থে আরও দুইটি আশ্চর্য কথা লিখিত দৃষ্ট হয়, যথা,—ঋণদ মুদ্রকণ্ঠী জাতির উপযোগী নহে,” এবং উহা “ক্রত লয়ে কখনই শুভ্রাঘ্য হয় না।” এই সংস্কার অদূরদর্শিতার ফল ভিন্ন আর কি বলা যাইতে পারে? হিন্দুধানে এখনও অনেক মুদ্রকণ্ঠ বাট আছে, বাহার উত্তম ঋণদ গাইবা থাকে। মনে কর, যে সময়ে খেবাল টল্লার সৃষ্টি হয় নাই, তখন হৃশিকিতা গায়িকারা ঋণদ ভিন্ন আর কি গাইত? সাধারণতঃ লোকের এই সংস্কার যে, মোটা গড়ীর গলা ভিন্ন ঋণদ গাওয়া যাইতে পারে না। এই সংস্কার নিতান্ত ভ্রমবিজ্ঞপ্তিত। স্বরের উচ্চতা ও নিম্নতাতে গানের চণ্ডের বিভিন্নতা কখনই হয় না ; এক গান অতি খাদ গলায় যে চণ্ডে গাওয়া যায়, তাহা অতীব উচ্চ কণ্ঠে সেই চণ্ডে গীত হইয়া থাকে। ঋণদ বিলম্বিত লয়ে যেমন হুমধুর, ক্রত লয়েও ততোধিক। ক্রত ও বিলম্বিত উভয় লয়ই ঋণদের জীবন, একই গান উভয় লয়ে গাওয়াই ঋণদের বিশেষ তাৎপর্য। কাঁপতাল, হুমকাক ও তেওরা তালের ঋণদ কেবল ক্রত লয়ে গাওয়াই প্রসিদ্ধ।

কালে তানসেন প্রাদুর্ভাব হন। তাঁহার গান-শক্তি যেমন ছিল, রচনা-শক্তিও ততোধিক ছিল। তিনি বিস্তর চমৎকার চমৎকার ধ্রুপদ রচনা করিয়া যান। কিন্তু স্বরলিপি অভাবে তাঁহার কৃত বার আনা ধ্রুপদ লোপ পাইয়াছে ; এবং বাহা আছে, তাহাও সুরে এবং কথায়, উভয় বিষয়েই এত বিকৃত হইয়া গিয়াছে যে, তিনি যদি কবর হইতে উঠিয়া শুনেন, তাহা হইলে তাঁহার নিম্ন কৃত গান বলিয়া তিনি কখনই চিনিতে পারিবেন না। তাঁহার কৃত আসল সম্পূর্ণ ধ্রুপদ এখন আর পাইবার উপায় নাই। শুনা যায়, তিনি হিন্দু সন্তান ছিলেন, পরে মুসলমান হন। তাঁহার সময়ে পেয়াল গানের আদর ছিল কি না, জানা যায় না। তাঁহার পূর্বে নায়ক গোপাল ও বৈজু বাওরা, এই দুই ব্যক্তি ধ্রুপদ গানে সমধিক যশস্বী হইয়াছিলেন। খ্রীষ্টীয় ১৪শ শতাব্দীর প্রারম্ভে পাঠানবংশীয় সম্রাট আলাউদ্দীনের রাজত্বকালে গোপাল নায়ক প্রাদুর্ভূত হন। তৎকালে তাঁহার সমান গায়ক কেহ ছিল না, এইজন্য তাঁহার নায়ক উপাধি হইয়াছিল। উক্ত আলাউদ্দীন পাদসার দরবারে আমীর খস্র নামক এক জন সংগীত-নিপুণ ও অতি দক্ষ সুপণ্ডিত অমাত্য ছিলেন। শুনা যায়, নায়ক গোপাল তাঁহাকে সংগীতে পরাজয় করিতে পারেন নাই। সেই সময় হইতেই আমীর খস্রর যত্নে মুসলমানদিগের মধ্যে হিন্দু সংগীত আলোচনার সূত্রপাত হয়। তানসেনের পর দুর্দি খাঁ, বকসু ও সুরদাস উত্তম উত্তম ধ্রুপদ রচনা করিয়াছিলেন। তাহাও ইদানিং কতক কতক প্রচলিত আছে। পঞ্জাব প্রদেশে ধ্রুপদ গানের চর্চা অধিক। তথাকার সংগীতাধ্যাপক মোলানাদ ও অলিয়াস বহু ধ্রুপদ রচনা করিয়া গিয়াছেন। পাটনা বিভাগের অন্তর্গত বেতিয়ার মৃত মহারাজ নওলকিশোর সিংহ বাহাদুর অনেক শক্তিবিশয়ক হিন্দী ধ্রুপদ রচনা করিয়াছিলেন ; তাহাও এক্ষণে অনেক স্থানে প্রচলিত হইয়াছে।

খেয়াল :—খেয়াল পারস্ত শব্দ ; ইহার অর্থ তুর্কাসনা বা যথেষ্টাচার। বোধ হয়, সংগীতেও ইহা ঐ অর্থে ব্যবহার হইয়াছে। পূর্বে সভ্য সমাজে খেয়াল প্রচলিত ছিল না ; ওস্তাদ গায়কেরা ধ্রুপদই গাইতেন। পরে যখন খেয়াল প্রথম প্রচলিত হয়, তখন তৎকালের ধ্রুপদ গায়কেরা বোধ হয় ব্যঙ্গ করিয়া ঐ রীতির গানকে গায়কদিগের “খেয়াল” অর্থাৎ যথেষ্টাচার বলিতেন ; তদবধি ঐ নাম হইয়া থাকিবে। খেয়ালের রচনা ধ্রুপদাপেক্ষা সংক্ষেপ ; এইজন্য ইহার প্রত্যেক ভাগ তালের চারি ফেরের কমও নিম্পন্ন হয় ; এবং ইহাতে দুই তুকের অধিক সচরাচর ব্যবহার হয় না, অর্থাৎ ইহাতে কেবল আছারী ও অন্তরা। কখন কখন ইহাতে তিন চারি কলিও থাকে ; কিন্তু তাহাদের সুর সবই অন্তরার স্তায়। খেয়ালীয় সুরের কতকগুলি বাঁদালা গানে

ঋণদের ঋয় চারি তুক আছে অর্থাৎ চারি কলির বিভিন্ন প্রকার হয়। নদীয়া জেলার অন্তঃপাতি চুপি-গ্রাম নিবাসী বৃত দাওয়ান রঘুনাথ রায় (যিনি ‘অকিঞ্চন’ বলিয়া খ্যাত) খাস হিন্দুস্থানী খেয়াল সুরে বাজালায় ঐরূপ চারি তুকের অনেক শ্রামাবিসয়ক গান রচনা করিয়াছিলেন। সে অতি অল্প দিনের কথা ; কিন্তু আশ্চর্য এই যে, স্বরলিপি অভাবে তাহাও এক্ষণে বিকৃত ও বিলুপ্তপ্রায় হইয়াছে ; বাহ চলিত আছে, তাহাও বিভিন্ন লোকে বিভিন্ন প্রকার গাইয়া থাকে। তালের চারি ফেরে ঐতোক কলি সম্পন্ন হইলে, খেয়ালও বিস্তৃত হইয়া ঋণদের রূপ ধারণ করে বটে, কিন্তু তালাই তাহার প্রভেদ হয়। কাওয়ালী, আড়া, মধ্যমান, একতালা, তেওট, ও যৎ, এই সকল তালা খেয়াল হয়। কিন্তু যে খেয়ালের আহারী ঐ সকল তালের চারি ফেরে নিম্পন্ন হয়, তাহা টিমা করিয়া গাইলে ঋণদ হইতে পৃথক করা দুষ্কর হইয়া পড়ে, কেননা ঐ সকল তালাই ঋণদে অতি স্নগ্ধ ভাবে ব্যবহৃত হইয়া থাকে। একতালা স্নগ্ধ হইয়া ঋণদে চৌতাল হইয়াছে ; যৎ স্নগ্ধ হইয়া ঋণদে ধামার ও তেওয়ারী হইয়াছে ; তেওট স্নগ্ধ হইয়া রূপক ও আড়া-চৌতাল হইয়াছে ; কাওয়ালী স্নগ্ধ হইয়া ঋণদে টিমাতেতালা হইয়াছে, এইরূপই বলা যাউক অথবা চৌতাল ক্ষত হইয়া খেয়ালে একতালা হইয়াছে, ধামার ক্ষত হইয়া যৎ হইয়াছে, এইরূপই বা বলা যাউক ; বস্তুতঃ উহাদের ছন্দে কোন প্রভেদ নাই। তালের পরিচ্ছেদে উহাদের বিস্তারিত বিবরণ দ্রষ্টব্য। ঋণদের সুরফাঁক, তেওয়ারী ও সওয়ারী তালের ঋয় ছন্দ খেয়ালে ব্যবহার নাই ; খেয়ালের আড়া ও মধ্যমান তালের ঋয় ছন্দ ঋণদে ব্যবহার নাই। কাঁপতালে খেয়াল ও ঋণদ দুইই হয়। বাহা-হউক, তালের ছন্দ বিষয়ে খেয়াল ও ঋণদ একরূপ হইলেও খেয়ালে যে প্রকার ক্ষুদ্র তান গিটকারী ব্যবহার হয়, ঋণদে তাহা হয় না ; এবং ঋণদে যে প্রকার ‘গমক’ ব্যবহার হয় তাহা খেয়ালে হয় না ; ইহাতেই উহাদের প্রকৃতির পরস্পর বিভিন্নতা সম্পাদিত হইয়া থাকে। রাগ-রাগিণী সম্বন্ধে ঋণদ ও খেয়ালে প্রভেদ নাই ; কিন্তু কতকগুলি রাগিণী এমন আছে যাহারা ঋণদে ও টপ্পায় ব্যবহার হইয়াছে, খেয়ালে হয় নাই ; যেমন, - ভৈরবী, খাজল ও লিঙ্গু। বৃত প্রকার হিন্দী খেয়াল শুনিতে পাওয়া যায়, তন্মধ্যে সদারজ ও আধারজ কৃত খেয়ালই স্নর্কোৎকৃষ্ট ও অধিক প্রচলিত। খেয়াল ও ঋণদ উভয়ই ঈশ্বর বিষয়ক গানের উপযোগী ; পরন্তু ঋণদের গতি প্রায়ই ধীর ও প্রকৃতি গম্ভীর জন্ত, ইহাই উপালনা কার্যে অধিক উপযোগী।

ক্যাপ্তেন উইলার্ড লাহেব তাঁহার কৃত হিন্দু সঙ্গীত বিষয়ক ইংরাজী গ্রন্থে লিখিয়াছেন যে, ‘হলতান হোলেন শিকী’ নামক জোয়ানপুরের এক অধীশ্বর খেয়ালের সৃষ্টি করেন

ইহা খ্রীঃ ১৫শ শতাব্দীর কথা । কিন্তু খেয়াল কেহ যে নৃতন সৃষ্টি করিয়া চালাইয়াছেন ইহা যুক্তিসঙ্গত কথা নহে । খেয়ালীয় রীতির গান পূর্বে হইতেই চলিয়া আসিতেছিল, কিন্তু সভ্য সমাজে তাহার আদর ছিল না । উক্ত সুলতান হোসেন হরত ঐ রীতির গান পছন্দ করিতেন এবং খেয়াল গায়কদিগকে সমধিক উৎসাহ প্রদান করিতেন ; তদবধি খেয়াল সভ্য সমাজে গাওয়া প্রচলিত হইয়া গিয়াছে । দিল্লীর ঐ দিকে “কাবাল” (কাওআল) নামে সঙ্গীত ব্যবসায়ী এক জাতি আছে, খেয়াল তাগাদের জাতীয় গান । ইহারা সর্বদা যে তালে গান গায়, সেই তালের নাম কাওআলী রাখা হইয়াছে ।

টপ্পা :—টপ্পা হিন্দী শব্দ—আদি অর্থ লক্ষ, তাহা হইতে রূঢ়ার্থ সংক্ষেপ ; এই সংক্ষেপার্থে ইহা গানে ব্যবহার হইতেছে, অর্থাৎ ঋণদ ও খেয়াল অপেক্ষা যে গান সংক্ষেপতর, তাহার নাম টপ্পা । ইহার কেবল দুই তুক : আছায়ী ও অন্তরা । খেয়ালের প্রায় সকল তালই টপ্পায় ব্যবহৃত হয় ; কেবল রাগিণীতে ইহা খেয়াল হইতে বিভিন্ন হইয়া থাকে । খেয়ালের রাগে টপ্পা রচিত হওয়ার প্রথা নাই । প্রাচীন রাগিণীর মধ্যে কেবল ভৈরবী, খাঙ্গাজ, চৈতাগোম্বী, কালাংড়া, দেশ ও সিন্ধু, এই কয়েকটিতে টপ্পা হয় । টপ্পা আধুনিক কালের উৎপন্ন ; এবং ইহার প্রকৃতি সংক্ষেপ জন্ত কাফী, ঝিঁঝোটি, পিলু, বারোঁয়া, মাঝ, ইমনী ও লুম, এই কয়েকটি আধুনিক রাগ টপ্পায় ব্যবহার হয় । ইহাদেরও প্রকৃতি ক্ষুদ্র, ও বিস্তার অল্প । ফলতঃ পুরাতন হইলে ইহারও ঋণদীয় রাগের জায় বন্ধিতাজ হইবে, তাহার আশা করা যায় । কারণ প্রায়ই দেখা যায় যে, ওস্তাদের পিলু, ঝিঁঝোটি ও বারোঁয়ার ঋণদ রচনা করিতে চেষ্টা করিয়া থাকেন ; এইরূপ করিতে করিতে ইহাদের সঞ্চারী ও আভোগের উপযোগী অঙ্গ বাহির হইবে ; তখন ইহারও দীর্ঘ হইয়া, প্রাচীন রাগের তুল্য হইয়া দাঁড়াইতে পারিবে । প্রাচীন রাগ-রাগিণী সন্মূহের অঙ্গ প্রত্যঙ্গ এইরূপেই বন্ধিত হইয়া বিস্তীর্ণ হইয়াছে । অস্বদেশীয় অনেক লোকের এইরূপ সংস্কার যে, আদি-রস বিষয়ক গানকেই টপ্পা বলে, কিন্তু সেটি ভ্রম ; গানের এক পৃথক রীতির নাম টপ্পা, ইহাতে সকল প্রকার গানই হয় । ফলতঃ উহার গতি ক্ষুদ্র ও প্রকৃতি হালকাবশতঃ উহা ঋণদ বিষয়ক গানের উপযোগী নহে । ইদানী ব্রহ্ম-গীত প্রায়ই টপ্পার সুরে রচিত হইতে দেখা যায়, ইহা নিতান্ত অসঙ্গত ও অজ্ঞান । ইহা সংগীত তত্ত্বে অজ্ঞতা ও অহুন্নত কচির ফল । সংগীতের প্রধান কার্য স্মৃতি-উদ্দীপনা ; অতএব যে সুর শুনিলে অঙ্গকরণে মহৎ, উন্নত, প্রশান্ত ও বিরাট ভাবাদির উদয় হয়, তাহাই ভক্তি ও উপাসনার যথার্থ উপযোগী । টপ্পার সুরের বৈরূপ প্রকৃতি, উহা হান্ত, আনন্দ, প্রণয়, তামাসা, উল্লাস প্রভৃতি লঘু ভাব উদ্দীপনা বিষয়ে

সম্যক উপযোগী, এবং ঐ সকল বিষয়েই উহা সর্বদা ব্যাখ্যার হইয়া আসিতেছে ; অতএব টপ্পার স্বর শুনিলে মনে ঐ সকল ভাবের উদয় হওয়া ভিন্ন ভক্তির ভাব কখনই উদ্দীপিত হইতে পারে না ।

কাপ্তেন উইলার্ড সাহেব বলিয়াছেন যে, টপ্পা রীতির গান পাঞ্জাব দেশীয় উষ্ট্র-চালকদিগের জাতীয় সংগীত ছিল ; প্রদিক্ গায়ক শেরী* উহাকে অলঙ্কৃত করিয়া উন্নত করিয়াছেন । এই কথা সত্যও হইতে পারে, কারণ শেরীর টপ্পার মূল কথা সকল পাঞ্জাবী উপ-ভাষায় রচিত । পূর্বে টপ্পার রীতির গান সভ্য সমাজে প্রচলিত ছিল না ; শেরী (গোলামনবী) স্বকৌশলযুক্ত সাধনা দ্বারা ঐ গানকে বিশেষ স্থললিত ও কারিগরী বিশিষ্ট করিয়া, তদ্বারা সভ্য ও ভক্তলোকের চিত্তরঞ্জনে পারগ হইয়াছিলেন ; তদবধি উহা সভ্য সমাজে আদরণীয় হইয়াছে । শেরীরূত গানকেই ওস্তাদের টপ্পা বলেন ; তন্নিম্ন অন্ত্যন্ত টপ্পাকে তাঁহারা ঠুংরী বলিয়া থাকেন । শেরীর টপ্পার চং পৃথক ; সেই পার্থক্য তান, কম্পন, গিট্কারীর বিভিন্নতায় সম্পাদিত হয় । খাযাজ, লুম, ভৈরবী, সিদ্ধু ও বিঁঝোটি, এই কয়েকটি রাগিণীতে, এবং মধ্যমান তালেই সচরাচর শেরীর টপ্পা শুনা যায় । এক্ষণে প্রশ্ন হইতে পারে যে, ইমন, কেদারা, কানড়া প্রভৃতি খেয়ালের রাগে টপ্পা হয় না কেন ? তাহার কারণ এই যে, টপ্পার হাল্কা তান গিট্কারীর সহিত ঐ সকল রাগের গুরু প্রকৃতির সামঞ্জস্য হয় না ; শেরী ঐ সকল রাগে টপ্পা গাইতেন না, তজ্জন্ত উহাতে টপ্পার প্রণালী প্রচলিত হয় নাই । হিন্দুস্থানী ওস্তাদ গায়কদিগকে ইমন, কেদারা, মল্লার প্রভৃতিতে শেরীর টপ্পা গাইতে বলিলে, তাহা হয় না, কি জানি না, এ কথা বলেন না—কেননা তাঁহাদের জানি না বলা অভ্যাস নাই ; তাঁহারা সংগীতে সর্বজ্ঞ ও সর্বশক্তিমান, বাহা ফরমাইশ করা বাইবে, তাহাই তাঁহারা গাইতে প্রস্তুত ; একান্ত না পারিলে ইয়াদ্ নাই বলিবেন । তাঁহাদিগকে উক্ত রাগে টপ্পা গাইতে বলিলে তাঁহারা শেরীর ব্যবহার্য তান গিট্কারী লাগাইয়া ঐ সকল রাগ গাইতে চেষ্টা করেন বটে, কিন্তু বেহরা না হইলেও কেমন যেন খাপছাড়া বোধ হয় । জ্ঞাযা বিচার করিতে হইলে, ইহা যে আমাদের শুনায় অভ্যাসের ফল, তাহাই প্রতীয়মান হয় । খাযাজের ধ্রুপদ হয়, খেয়াল হয় না ; তাহারও

* সঙ্গীতসারের ৩০০ পৃষ্ঠায় লিখিত আছে যে, অযোধ্যা নিবাসী গোলামনবী নামক এক ব্যক্তি টপ্পা রচনা করিয়া তাহার অর্তি প্রিয়তমা প্রণয়িনী শেরীর নামে ভণিতা দিয়া গাইতেন, এইজন্যই “শেরী মিয়া” টপ্পা প্রণেতা বলিয়া খ্যাত হইয়াছেন ; বস্তুতঃ গোলামনবী তাঁহার আসল নাম, শেরী তাঁহার জীয় নাম । প্রায় ৭০ বৎসর অতীত হইল গোলামনবী ৫০ বৎসর বয়ঃক্রমে লক্ষী নগরে মানবলীলা সম্বরণ করিয়াছেন ।

তাৎপর্য—বেশ ব্যবহার নিবন্ধন গাওয়ার ও শুনায় অনভ্যাস । খাযাজ, ভৈরবী ও সিন্ধু অতিশয় মিষ্ট জন্ত, উহা সর্ব সাধারণের মধ্যে টপ্পায় ব্যবহার হওয়াতে, কাবাল অর্থাৎ খেয়াল গায়কেরা তাচ্ছিল্য প্রযুক্ত উহাদিগকে পরিত্যাগ করে; তদবধি ঐ সকল রাগিণীর গানকে খেয়াল বলার প্রথা উঠিয়া যায় । এতদ্ভিন্ন ঐ সকল রাগে খেয়াল না হওয়ার কোন কারণ নাই ; খেয়ালের ঢং করিয়া গাইলেই হইতে পারে ।

হিন্দুস্থানী গায়কদিগের মধ্যে পূর্বের বহুকাল হইতে পুরুষাণ্ডক্রেম একরূপ প্রথা ছিল যে, ঋপদ, খেয়াল ও টপ্পা, এই তিন জাতীয় গানের মধ্যে যাহার যে প্রকার গান গাওয়া পেশা ও অভ্যাস, সে তন্নির অপর জাতীয় গান গাইত না । যাহার ঋপদ গাওয়াই পেশা, তিনি খেয়াল কি টপ্পা গাইতেন না ; কারণ বাল্যাবধি কেবল ঋপদ গাওয়াই অভ্যাস হওয়াতে, গলায় ঋপদের মোটা ঢং একরূপ বসিয়া যায় যে, সে গলায় খেয়াল ও টপ্পাব নিজ নিজ মিহি ঢং উচিত মত আদায় হয় না ; তাহাতে খেয়াল কি টপ্পা, যাহা কিছু গাইতে যাইলে, সকলেতেই ঋপদের ঢং আসিয়া পড়ে , যাহার কেবল খেয়াল গাওয়াই পেশা ও অভ্যাস, তাহার গলায় খেয়ালের ঢং একরূপবসিয়া যায় যে তিনি যাহাই গান, সবই খেয়ালের ত্রায় হয় । সেইরূপ যাহার বাল্যাবধি টপ্পা গাওয়াই অভ্যাস, তাহার খেয়াল ও ঋপদ দ্বস্তর মোতাবেক আদায় হয় না । এইজন্ত ঋপদ, খেয়াল ও টপ্পা এই তিন জাতীয় গানের তিনটি ঢং পৃথক হইয়া দাঁড়াইয়াছে । খেয়াল গায়কেরা টপ্পার রাগিণী ব্যবহার না করাতে, উহাতে খেয়ালের ঢং বর্ত্তে নাই । যিনি অল্প বয়স হইতে ঐ তিন জাতীয় গান তিন ওস্তাদের নিকট হইতে সমান বস্তু সহকারে শিক্ষা করতঃ সাধনা করেন, এমন লোক ভিন্ন সকলের ঐ তিন প্রকার গান উচিত মত দখল হয় না । অধুনা অনেক গায়ককে ঐ তিন প্রকার গানই শুনাইতে শুনা যায় বটে, কিন্তু তাহার মধ্যে কোন এক প্রকার গানই যথারীতি আদায় হইতে দেখা যায় ; অগ্র প্রকার গান তরুণ উত্তরায় না । শাস্ত্রে বলে “একা বিত্তা হুশিক্ষিতা”, এক শরীরে সকল প্রকার উপার্জন হওয়া দুঃসাধ্য , কারণ জীবন অল্প দিনের ; কিন্তু বিত্তার পার নাই । কি বস্ত্রে, কি পাঞ্জাবে, কি হিন্দুস্থানে, কি রাজপুতানায়, সর্বত্রই দেখা যায় যে, খেয়াল ও ঋপদাপেক্ষা, টপ্পাই তত্র ইতর সর্ব সাধারণের নিকট অধিক মনোরঞ্জক হয় । পরে চুঁরীর বিবরণে, ও ১১শ পরিচ্ছেদে তাহার কতক কারণানুসন্ধান করা গিয়াছে । তদ্বিষয়ে এক পৃথক গ্রন্থ লিখার বাসনা আছে ।

প্রবন্ধ :—যে গানের ভিন্ন ভিন্ন কলিতে ভিন্ন ভিন্ন তাল ব্যবহার হয়, তাহাকে হিন্দুস্থানী ওস্তাদের প্রবন্ধ বলেন । উহার ঐ প্রকার অর্থ যে কি প্রকারে হইল, তাহা তাহারাই জানেন । ইহা ঋপদ গানেই অধিক ব্যবহার হইয়া থাকে ।

হোরী :—ইহা শ্রীকৃষ্ণের দোলোৎসবের গান, ঋণদের রাগে ও কেবল ধামার তালেই গীত হয় ; সুতরাং ইহা ঋণদাক্ষীয় । টম্বার রাগিণীতে হোরী সচরাচর বৎ তালে গীত হইয়া থাকে ।

তেলানা :—না দেয় দানি দীম তানা তোম তেলেনা, আলালিয়া লুম, এইরূপ কতকগুলি নিরর্থক শব্দ রাগ ও তাল যোগে গাওয়াকে ‘তেলানা’ বলে । ঋণদ, খেয়াল ও টম্বা, তিন রীতিতেই তেলানা গাওয়া হয় । তেলানার কোন বিশেষ তাৎপর্য নাই ; গানের কথার অপ্রতুল বশতঃ নিরক্ষর ওস্তাদগণদ্বারা তেলানার চল হইয়াছে । গানে সদর্থ ও কবিত্বপূর্ণ বাক্যাবলি ব্যবহার না করিয়া নিরর্থক শব্দ প্রয়োগ করায়, রচনা শক্তির হীনতা, ও নিকৃষ্ট রুচির পরিচয় দেয়, তাহার সন্দেহ নাই । তবে তেলানার এই এক অর্থ হইতে পারে যে, আনন্দে ও উল্লাসে বিহ্বল হইয়া যখন বাক্যক্ষুণ্ণি রহিত হয়, তৎকালে তেলানার ব্যবহার উপযুক্ত হইতে পারে ।

ত্রিবিট :—ইহার তিনটি কলি ; একটিতে গানের কথা, একটিতে তেলানা, আর একটিতে খা খা তেরেকেটে প্রভৃতি মৃদঙ্গাদি বাজের বোল রাগ তালযোগে গীত হয় ; অতএব ঐরূপ তিন অঙ্গ জন্ত ত্রিবিট কথা যায় । ইহা সচরাচর খেয়ালের রীতিতে গাওয়া হইয়া থাকে ।

চতুরঙ্গ :—ইহার চারিটি কলি ; উক্ত ত্রিবিটের তিনটি এবং আর একটি কলিতে রাগের সার্বগম থাকে । ইহাও সচরাচর খেয়ালেই গীত হয় ।

গুলনকুস :—ইহা পারস্ত ও উর্দু ভাষার পদ্য, খেয়ালের রাগে, এবং কেবল একতালেই গীত হইয়া থাকে ; এবং ইহাতে সর্বদা “গুল” এই শব্দটি থাকার প্রথা দৃষ্ট হয় । পারস্ত ভাষার পুস্পকে গুল বলে ।

কওল্-কোল্বানা :—ইহাও একপ্রকার খেয়াল, ও ইহা আরব্য ভাষায় রচিত । ইহা এক্ষণে আর তত প্রচলিত নাই । অতএব ইহার বিষয়ে অধিক বাক্যব্যয়ের ও প্রয়োজন নাই ।

সার্বগম :—রাগের যে প্রকার স্বর-বিজ্ঞান থাকে, সেই বিজ্ঞানসম্মত সারি গ ম প্রভৃতি স্বরের নাম সকল উচ্চারণ করতঃ তাল লয়ে গাওয়াকে সার্বগম বলে । মৌখিক গান শিক্ষার প্রথা বশতঃ গায়কদিগের সম্যক স্বরজ্ঞান হইত না ; সুতরাং শুদ্ধরূপে রাগাদির সার্বগম গাওয়া কঠিন ব্যাপার ছিল, এইজন্য ওস্তাদদিগের মধ্যে সার্বগম গাওয়ার গুণের ও তারিফ ; নতুবা ভাষার যেমন বানান, গানের তেমনি সার্বগম । স্বরলিপি দৃষ্টে গান শিক্ষার প্রথা প্রচলিত হইলে, সার্বগম গাওয়ার আর প্রশংসা তত থাকিবে না ।

রাগমালা : এক গানের ভিন্ন ভিন্ন কলিতে বিভিন্ন রাগের সমাবেশকে রাগমালা কহে । ইহা সকল প্রকার গানেই ব্যবহার হয় ।

যুগলবন্দ : ইচ্ছা দুই ব্যক্তি ভিন্ন একজনে হয় না ; একজনে গান গাইবে, আর একজনে সেই গানের সার্বগম প্রথম ব্যক্তির সহিত সমান লয়ে গাইয়া বাইলে তাহাকে যুগলবন্দ বলে ।

টপ্‌খেয়াল :—এমন এক জাতি গান আছে বাহাদিগকে টপ্পা কিম্বা খেয়াল বলিয়া সহসা চিনা যায় না ; অর্থাৎ টপ্পা ও খেয়াল, উভয় রীতি যোগে যে সকল গান গাওয়া হয়, তাগাকে টপ্‌খেয়াল কহে । বেহাগ, দেশ, পরজ, রামকেলী, গারা, সাহানা, প্রভৃতি কয়েক প্রকার রাগে টপ্‌খেয়াল সচরাচর শুনা যায় । বাহাদের টপ্পা গাওয়াই চিরকাল অভ্যাস, তাহারাই এই সকল রাগের খেয়াল গান গাওয়া কালীন, তাহাতে অগত্যা টপ্পার চং যোগ করাতে টপ্‌খেয়ালের উদ্ভব হইয়াছে ।

ঠুংরী : যে সকল গান টপ্পার রাগিণীতে, এবং আন্ধা-কাওয়ালী ও ঠুংরী তালে গীত হয়, তাগাকে ঠুংরা গান কহে । কাপ্তেন উইলার্ড সাহেব, ঠুংবী নামক এক পৃথক রাগ আছে বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন ; এবং সঙ্গীতসারের ৩০৩ পৃষ্ঠায় লিখিত হইয়াছে যে, শোরী মিয়া ঠুংরী গানের সৃষ্টিকর্তা । এইসব কথা কতদূর প্রামাণিক ও বিশ্বাস-যোগ্য, বলা যায় না । কিন্তু ইহা নিশ্চিত যে, হিন্দুস্থানে ঠুংরী নামে একজাতীয় গান প্রচলিত আছে ; তাগা নানাবিধ রাগে গীত হইয়া থাকে । লক্ষ্যে অকলে ঠুংরী গানের অতিশয় আদব হয় ; এবং প্রসিদ্ধ শোরীও সেই দেশের লোক ; এইজন্যই অনেকের বিশ্বাস যে, শোরী, ঠুংরা রাগের না হউক, ঠুংরী গানপ্রণালীর উদ্ভাবক । কিন্তু বাস্তবিক তাহা নহে ; কারণ শোরী কৃত টপ্পা হইতে ঠুংরী গানের রীতি অনেক পৃথক । তবে অবস্থা দৃষ্টে এরূপ বিশ্বাস হয় যে, শোরীর টপ্পা আরও সংক্ষেপ করিয়া লওয়াতে, তাহা হইতে ঠুংবী গানেব উদ্ভব হইয়াছে । হিন্দুস্থানের তরফাওয়ালী গায়িকারা ঠুংরী গান সর্বদা গাইয়া থাকে, এইজন্য কালারিত ওস্তাদের ঠুংরী গানকে অতিশয় ঘৃণা করেন । কিন্তু অস্বদেশীয় কৃত-চিত্ত সংগীতবেত্তাদিগের এই বিষয়ে বিশেষ চিন্তা করা উচিত যে, খেয়াল রূপদাপেক্ষা টপ্পা ও ঠুংরী গান সংগীতানভিজ লোকেরও অধিক তৃপ্তিজনক হয় কেন ? ঠুংরী গানের স্বর পর্যালোচনা করিলে ইহার দুইটি সৌন্দর্য্য দেখা যায় :—একটি গাইবার রীতি, অপরটি স্বরের বিচিত্রতা । স্ত্রী বা পুরুষ যে কর্ণেই উহার গীত হউক, তাহা খেয়াল রূপদের কর্ণাপেক্ষা অনেক পৃথক এবং অতি সরল ও মোলায়েম ; এই জন্য খেয়াল রূপদোপযোগী কর্ণে ঠুংরী গাইয়া তত মিষ্ট করা যায় না । ঠুংরীর স্বরে বিচিত্রতার তাৎপর্য্য এই যে, ইহার কলেবর যেরূপ সংক্ষেপ, তাহার তুলনায় ইহাতে

বিচিত্রতা অধিক। সেই বিচিত্রতাকে চলিত কথায় “জঙ্লা” বলে, অর্থাৎ গানের একই কলিতে দুই তিন রাগের সংযোগ। এরূপ আশ্চর্য্য কোশলে ঐ যোগ সম্পাদিত হয় যে, তজ্জন্ত উহা অসঙ্গত শুনায় না; একখানি সুরের সুরই বোধ হয়। ইহাতে সচরাচর খাষাজের সহিত ভৈরবী, কিম্বা সিদ্ধু, শিলু, লুম, অথবা বেহাগ, এই প্রকার রাগের সংযোগ দেখা যায়। ঐ ভৈরবীর অংশ এমন সকল স্থানে প্রয়োগ করা হয়, যেখানে খাষাজের ঠাটেই ভৈরবীর কোমল ঠাট প্রাপ্ত হওয়া যায়। কোন কোন গানে এক রাগিণীতেই কোন নূতন কড়ি কোমল প্রয়োগ করতঃ খরজ পরিবর্তন দ্বারা বিচিত্রতা সম্পাদন হয়; যেমন—সা-এর খরজে ভৈরবীর গান আরম্ভ করিয়া, স্থান বিশেষে কড়ি-ম লাগাইয়া, ম-এর খরজে পরিবর্তিত হয়; তথায় কড়ি-ম ম-খরজে কোমল-রি হইয়া পড়ে; কোমল-রি ভৈরবীর এক প্রকার জীবন। ১৭ পরিচ্ছদে ‘ষড়ঙ্গ সংক্রমণ’ বৃত্তান্তে এই প্রকার ঠুংরী গানের উদাহরণ প্রদত্ত হইয়াছে। সংক্ষেপের মধ্যে এই প্রকার বিচিত্রতা নিম্নরূপ হওয়াতেই, উহা সাধারণের মনোরঞ্জন হয়। সংগীতানভিজ লোকে, উহার কোন স্থানে কোন রাগ লাগিতেছে, তাহা কখনই বুঝিতে পারে না, কিন্তু রাগান্তর ও খরজান্তর জন্ত বিচিত্রতার ফল কোথা বাইবে! সে বাহাই হউক, খাষাজ গাইতে গাইতে ভৈরবী আসিয়া পড়িতেছে, ভৈরবীতে কড়ি-ম লাগিতেছে, এইরূপ প্রাচীন প্রথার বিরুদ্ধাচরণ দেখিয়া, রাগ-জ্ঞান-গর্ভিত গুণীদের ঠুংরী গায়ককে নিতান্ত অজ্ঞ ও বেল্লিক বলিয়া তিরস্কার করতঃ সেইস্থানই ত্যাগ করেন। কিন্তু গোড়ামি ও কুসংস্কার দূরে রাখিয়া, নিরপেক্ষ চিত্তে বিচার করিলে জানা যাইবে যে, যুগযুগান্তরীণ চর্চা প্রভাবে আধুনিক সংগীতক্ষেত্রে ক্রমোন্নয় (ইভলিউশন) ক্রিয়ার ফলে এই অভিনব সুন্দর লতাটি আপনিই জন্মিয়াছে। ইহাকে ষড়ুর সহিত পালন করিলে, ক্রমে উন্নত ও পরিণত হইয়া শেষে ইহাতে সুখময় ফল উৎপন্ন হইতে পারে। কিন্তু আশঙ্কা হয় এই যে, ইহার লোকরঞ্জনতা শক্তি ক্রমে বৃদ্ধি হইয়া কোন সময়ে বা ধ্রুপদ খেয়ালকে সিংহাসনচ্যুত করে। কিন্তু তাহা শীঘ্রই হইতেছে না, অতএব তজ্জন্ত চিন্তিত হইবার প্রয়োজন নাই।

ঠুংরী গানের কয়েক প্রকার ভেদ আছে, যথা—খেম্টা, কাহারবা, দাদরা, ইত্যাদি। খেম্টা, ভবতঙ্গা, কাহারবা প্রভৃতি তালে ঐ সকল গান গীত হইয়া থাকে, তজ্জন্তই উহাদের ঐ প্রকার নাম হইয়াছে।

গজল :—গজল (Gazl) আরব্য শব্দ; অর্থ—প্রণয় বিষয়ক কবিতা। টপ্পার রাগিণীতে এবং কেবল পোতা তালেই গজল গীত হইয়া থাকে। হিন্দুস্থানে ইহা পারস্ত ও উর্দু ভাষায় রচিত হয়; ঐ গীত ভারতীয় ভাষায় রচিত হইলে, তাহার গজল সংজ্ঞা

হয় না ; তাহাকে টপ্পাই বলা যায় । গজল মুসলমানদের জাতীয় গান, পারস্য হইতে ভারতে আনীত হইয়া, এতদেশীয় রাগ-রাগিণীতে সংযোজিত হইয়াছে । ইহার পঞ্চ প্রায়ই স্বদীর্ঘ ; এইজন্য ইহাতে দুই, তিন, চারি তুক পর্য্যন্ত থাকে । ‘রেক্তা’ ও ‘কুবই’ নামক পারস্য ও উর্দু ভাষায় ঐ প্রকার রীতির যে গান, তাহাও অবিকল গজলের ন্যায় ; কেবল উহাদের পণ্ডের অর্থে যে কিছু বিভিন্নতা । রেক্তা আরব্য শব্দ ; ইহার অর্থ কবিতা বা গীত ।

পূর্বোক্ত প্রকার গান ব্যতীত কড়কা, গোহেলা, কজরী, লাউনী, চৈতী, জিগর, নজা, ডোমনা প্রভৃতি বহুতর গ্রাম্য গীত হিন্দুস্থানে প্রচলিত আছে ; তাহা সভ্য সমাজে ব্যবহার হয় না । এখানে কেহ জিজ্ঞাসা করিতে পারেন যে, বঙ্গদেশে এবং ভারতের অন্যান্য স্থানে অনেক প্রকার গ্রাম্য গীত আছে, তাহার উল্লেখ হইল না কেন ? তাহার কারণ এই যে, সভ্যসমাজে অব্যবহার্য্য গানের বিষয় উল্লেখ করা নিম্নয়োজন । তবে উক্ত কর প্রকার গানের নাম করার তাৎপর্য্য এই যে, কাপ্তেন উইলার্ড সাহেবের দেখাদেখি, অধুনা সংগীত গ্রন্থে ঐ সকল গ্রাম্য গীতের নাম উল্লেখ করা একটা ক্যাশন (প্রথা) হইয়া দাঁড়াইয়াছে, তাহার দৃষ্টান্ত বাঙ্গালা ‘সংগীতসার’ ও ‘সংগীত রত্নাকর’ । ফল কথা এই যে, আমাদের সংগীত-গুরু ওস্তাদগণ হিন্দুস্থানের লোক, অতএব হিন্দুস্থানের সংগীত বিষয়ক তাবৎ সামগ্রী আমাদের শিরোধার্য্য করিতে হয় ; বঙ্গ কি অল্প দেশীয় গান আমরা ঘৃণা করিতে উপদ্রষ্ট হইয়াছি । হিন্দুস্থানের ঐ সকল গ্রাম্য গীতের কথা না লিখিলে, হয়ত কোন সংগীত কুতূহলী পাঠক বলিবেন, এই গ্রন্থকার ঐ সকল গান জানেন না, অতএব সংগীতে তাঁহার দ্যুৎপত্তি অল্প, স্ততরাং পুস্তকও অকর্ম্মণ্য, এই ভয়ে ঐ সকল গীতের নাম উল্লেখ করিতে বাধ্য হইলাম ।

তান :—স্বর-বিশ্রাসের অন্ততর নাম তান ; তিন স্রের কমে তান হয় না ; বেশী যত ইচ্ছা হইতে পারে । কিন্তু গানে যে তান দেওয়া হয়, তাহার ভিন্ন অর্থ : গাইবার সময় গানের স্বর-বিশ্রাস ছাড়িয়া, আ কিম্বা এ ও বর্ণযোগে, রাগের ব্যবহার্য্য সুরাবলির উপর দিয়া, গিটকারী সহকারে আরোহণ কিম্বা অবরোহণ করাকে ; অথবা গানের কোন শব্দযোগে রাগের অপরাপর পরিচায়ক অংশগুলি প্রকাশ করাকে, তান দেওয়া বলে । খেয়াল ও টপ্পা গানেই তান দেওয়ার রীতি । ক্রপদে নহে । কেহ কেহ ক্রপদেও তান দিয়া থাকেন । কিন্তু বাস্তবিক খেয়াল ও টপ্পা গান বেরূপ সংক্ষেপ, তান দিয়া তাহাকে বিস্তার না করিলে অনেকক্ষণ গাওয়া যায় না । একটা গান কিছুক্ষণ না গাইলেই বা শ্রোতৃবর্গের কি প্রকারে তৃপ্তি সাধন হয় । ওস্তাদী গানে আহার্য্যীয় মধ্যেই তান দেওয়ার রীতি ; অন্তরাতে তত নহে । খেয়ালে তান দেওয়ার

দুই প্রকার রীতি দেখা যায় :—আহ্বায়ী সম্পূর্ণরূপে গাইয়া তাহাতেই রাগের মূর্তি প্রকাশ করার পর তান দেওয়া এক রীতি,—যেমন গোয়ালিয়ারের প্রসিদ্ধ খেয়ালী মৃত হর্দুখী গাইতেন ; এবং গান ধরিয়া তানের সঙ্গে সঙ্গে আহ্বায়ী সম্পন্ন করা আর এক রীতি,—যেমন হুবিখাত খেয়ালী মৃত আহম্মদ খী গাইতেন । “হলক্” তান নামে এক প্রকার তানের ঢং আছে, হর্দুখী সেইরূপ তান লইতেন ; কিন্তু ইহা তত মূল্যবান নহে । আ আ করিয়া আরোহণ অবরোহণের সময় প্রতি আ-এর পর অন্ত্যাহ্ন ব্যবহার করিলে, যেমন—আয় আয়, এইরূপ শব্দ যোগে তানোচ্চারণ করিলে, অর্থাৎ তানের সময় জিহ্বা অনবরত ভিতর বাহির সঞ্চালন করিলে, হলক্ তান হয় । তানেই খেয়াল ও টপ্পায় কাঠিন্ত । সেই কাঠিন্ত দুই প্রকার,—কণ্ঠ প্রস্তুত, ও রাগ জ্ঞান । এই দুইটা বিষয়ের জন্ত প্রথম শিক্ষার্থীর বিশেষ যত্নবান হইতে হয় । মার্জিত কণ্ঠের যত্ন কারিগরী তানেই প্রকাশ পায় । খেয়ালে কিম্বা টপ্পায় তান দেওয়া সম্বন্ধে গায়কের স্বাধীনতা থাকিলেও, রাগটী প্রথমে জমাইয়া এক এক বারে তালের এক ফের কিংবা দুই ফের পরিমাণে তান বিস্তার করিলেই অতি সুশ্রাব্য হয় ; নতুবা তান ধরিয়া তালের বহু ফের অতিবাহিত করতঃ, সম হাত্‌ডাইয়া তান শেষ করা অতি নিকৃষ্ট প্রথা, ও তাহাতে গানও তত মূল্যবান হয় না । খুচরা তানেই গায়কের নৈপুণ্য ও সঙ্গভ্যাসের পরিচয় হয় ; ইহা প্রায়ই সম হইতে উত্থাপন করিয়া, তালের দুই এক এক ফের পর্য্যন্ত বিস্তারিয়া শেষে আহ্বায়ীর মহাড়াটুকুর সহিত তান বিশাইয়া, প্রথম সমে শেষ করিতে হয় । দ্বিতীয়ভাবে গানের স্বরলিপিতে দুই একটা খেয়ালে ও টপ্পায় তান লিখিত হইয়াছে । সেতারাদি বাস্তব যন্ত্রের গতাদিতে যে খুচরা তান দেওয়া যায়, তাহাকে ‘উপেজ’* কহে ।

বাঁট :—ইহা ঋপদ গানেই ব্যবহার হইয়া থাকে ; ইহা বর্জন শব্দের অপভ্রংশ । গানের স্বর-বিস্তার ছাড়িয়া, রাগের অন্ত্যাহ্ন পরিচায়ক স্বর সহকারে গানের এক কলির তাবৎ কথাগুলি তালের প্রত্যেক মাত্রায় উচ্চারণ করাকে “বাঁট” কহে । বাঁট এক প্রকার তান বটে, কিন্তু সকল প্রকার তানকে বাঁট কহা যায় না । তানে ও বাঁটে অনেক প্রভেদ ; বাঁটে গানের এক এক কলির তাবৎ কথা ব্যবহার হয় ; তানে প্রায় তাহা হয় না । সচরাচর আহ্বায়ীর কথা লইয়াই বাঁট করা হয় । দ্বিতীয়ভাবে গানের স্বরলিপিতে দুই একটা ঋপদে বাঁট লিখিত হইয়াছে ।

* ইহা সংস্কৃত উপ-জ শব্দের অপভ্রংশ, অর্থাৎ বাহা বাহির হইতে জন্মিয়াছে । ‘বস্তুক্ষেত্রীপিকার’ গ্রন্থকর্তা উপজকে যে পারস্ত শব্দ বলিয়া বর্ণনা করিয়াছেন তাহা বিভাস্ত্র ভ্রম । ঐ গ্রন্থের ১ম সংস্করণের ৬০ পৃষ্ঠা, এবং ২য়ের ৩৫ পৃষ্ঠা দ্রষ্টব্য ।—

বোল-বাগী :—হিন্দুস্থানী গান শিক্ষা করিতে হইলে কিঞ্চিৎ হিন্দী ও উর্দু ভাষা শিক্ষা করতঃ, তত্তত্বেষ্য হুই একখানি পুস্তক পাঠ করা উচিত, নতুবা প্রকৃত হিন্দী উচ্চারণ স্থগাধ্য হয় না। আর তাহা না হইলেও হিন্দী গান অতিশয় কদর্য শুনায়। ইদানী অনেক বাঙ্গালী হিন্দী গান গাইতে শিখিয়াছেন বটে, কিন্তু বোল-বাগীর দোষে প্রায়ই তাঁহাদের পরিশ্রম ব্যথা যায়। যে সকল বাঙ্গালী হিন্দুস্থান হইতে গান শিক্ষা করিয়া আইসেন, তাঁহাদের হিন্দী না পড়িলেও চলে; কেননা হিন্দুস্থানে কিছু দিন থাকিলে সর্বদা তত্তত্বেষ্য শ্রোতৃদিগের সহিত কথোপকথনে উহাদের জাতীয় উচ্চারণ অভ্যস্ত হইয়া যায়। ইউরোপে ইতালীয় সংগীত সর্ব শ্রেষ্ঠ; এইহেতু ইউরোপস্থ সকল দেশের লোকেই সংগীতের জ্ঞান কিঞ্চিৎ ইতালীয় ভাষা শিক্ষা করিয়া থাকে। সেইরূপ ভারতের ইতালী হিন্দুস্থান; অতএব হিন্দী ভাষার নিয়ম কিঞ্চিৎ অবগত না হইলে, হিন্দুস্থানী সংগীত কখনই সমাগায়ত্ত হইবে না। সকল শিক্ষার্থীরই ঐ উপদেশ স্মরণ রাখা উচিত। অধুনা অনেকেই নাগরী অক্ষর জানেন; তাঁহারা অনায়াসেই হিন্দী পুস্তক পড়িতে পারেন। কিন্তু প্রথমতঃ কোন হিন্দুস্থানী লোকের নিকট পাঠাভ্যাস করা উচিত। তাঁহাদের উর্দু অক্ষর অভ্যাস করা বিরক্তিকর হইবে, তাঁহারা রোমান অক্ষরে উর্দু ভাষার পুস্তক পড়িতে পারেন; তাহা অতি সহজ ও চমৎকার।

স্বর-সাধন :—দ্বিতীয়ভাগে সাধন প্রণালীতে নীচে সুরের প্রত্যেক নাম হিন্দী উচ্চারণানুসারে আ-কার এ-কার দিয়া লিখিত হইয়াছে : যথা, সা বে গা মা, ইত্যাদি, সাধনার সময় উহা তদ্রূপই উচ্চারণ করিতে হইবে। বঙ্গ-ভাষায় অ-কার যেরূপে উচ্চারিত হয়, তাহাতে মুখ ও কণ্ঠ যথেষ্ট প্রসারিত না হওয়াতে, স্ববোচ্চারণ তত পরিকার ও স্থললিত হয় না। এইজন্যই, তাঁহারা হিন্দুস্থান হইতে হিন্দী গান উত্তমরূপে অভ্যাস করিয়া আইসেন, তাঁহারা বলেন যে, বাঙ্গালী ভাষায় গান হিন্দীর ত্রায় মিষ্ট হয় না। একথা নিতান্ত অসঙ্গত নহে। বাঙ্গালার স্বর সকল বোজা; হিন্দীর স্বর সকল খোলা। বিশেষ, বাঙ্গালী ভাষায় লঘু গুরু বিচার না থাকাতে, উহা অস্থির হইয়া নিতান্ত নিস্তেজ ও একঘেয়ে হইয়া পড়িয়াছে; এবং অল্পাংশে অভাব প্রযুক্ত হিন্দীর ত্রায় বঙ্গ-ভাষার উচ্চারণে বিচিত্রতা নাই। এই হেতু উহা সংগীত কার্যে হিন্দীর ত্রায় বিচিত্রতা উৎপাদনে অক্ষম।

খেয়াল ও রূপদীপ সুরে, ঐশ্বর্য বিবয়ক ব্যতীত, অল্পাংশ উত্তম বিবয়ক বাঙ্গালী গান নাই বলিলেই হয়; এই একটা আমাদের বৃহৎ অভাব রহিয়াছে। এইজন্য এতদিনেও খেয়াল রূপদী বাঙ্গালীর জাতীয় সংগীত হইতে পারে নাই। অতএব আমাদের বাঙ্গালী কবি ও বাঙ্গালী কালারী, উভয়ে একত্র হইয়া ঐ সকল সুরে সর্বদা

ব্যবহার্য নানা বিষয়ে উদ্ভাসোদ্ভব বাঙালী গীত রচনা করা উচিত ; তাহা হইলে ঐ সকল সুরের প্রতি সৰ্বসাধারণের আস্থা ও প্রবৃত্তি হইয়া শীঘ্রই দেশময় বিশুদ্ধ সংগীত জ্ঞানের বিস্তার-নিবন্ধন জাতীয় সভ্যতার উন্নতি হইবে*। ইংলেণ্ডে যে রূপ ইতালীয়, ফরাসীয় ও জার্মানীয় গীত সকল ইংরাজী ভাষায় অনুবাদ করতঃ, উহা জাতীয় গানের তুল্য করিয়া লইয়াছে, আমরাও সেইরূপ হিন্দী গীত সকল বাঙালীয়ায় অনুবাদ করিয়া লইতে পারিলে শীঘ্রই কাৰ সমাধা হইতে পারিত ; কিন্তু দুঃখের বিষয় এই যে, তাহা হওয়া অসম্ভব। হিন্দুস্থানী সংগীত নিরক্ষর লোকের হস্তে পড়িতে, হিন্দী গীতের ভাবার্থ প্রায়ই লোপ পাইয়াছে ; আরও, হিন্দী গীতের রচনা প্রায় নিষ্কণ্টক ; তাহাতে কবিত্ব অতি অল্প; এবং গীতের বর্ণিত বিষয় সকলও শিক্ষিত লোকের রুচির উপযোগী নহে। হিন্দী গান শিক্ষা করিতে ও শুনিতে যে লোকের নীরস বোধ হয়, তাহারও কারণ এই যে, কেবল সুরই শুনিতে ও শিক্ষা করিতে হয়, গানের কথার মজা কিছুই পাওয়া যায় না। সুরের জ্ঞান কতকগুলি নিরর্থক শব্দ মুখস্থ করা সামান্য অধ্যবসায়ের কার্য্য নহে। বিখ্যাত হিন্দী কবি তুলসীদাস কৃত যে সকল অতীব চমৎকার গীত আছে, কালাবঁতেরা তাহা 'ভজন' বলিয়া ব্যবহার করেন না ; ভজন ভিখারী, বৈষ্ণবের গেয় বস্তু হওয়াতে, কালাবঁদিগের নিকট তাহা হয়ে পদার্থ।

রাগ-রাগিণীযুক্ত ধ্রুপদ, খেয়াল ও টপ্পা বাঙালীর জাতীয় গান নহে ; উহা হিন্দুস্থানের আমদানী, হুতরাং উহা বাঙালীর পক্ষে নূতন। এই হেতু বাঙালী বহু পরিশ্রম করিয়াও একজন হিন্দুস্থানীর ছায়া খেয়াল, ধ্রুপদ উৎরাইতে পারেন না। বঙ্গদেশের জাতীয় গান—কীর্ত্তন ও কবি ; পাঁচালী কবিরই প্রকার ভেদ। বহুকাল হইতে অস্বদেশে কীর্ত্তন ও কবির চর্চ্চা হইতেছে। পূর্বে বাঙালীর যে সকল জাতীয়, গ্রাম্য সুর ছিল, তাহা লইয়াই প্রথম কীর্ত্তন ও কবির সৃষ্টি হয়। পরে ক্রমে বহু আলোচনা বশতঃ উহাতে বাহির হইতে নূতন নূতন সুর সন্নিবেশিত হইয়াছে। এই কীর্ত্তন ও কবির সুর লইয়াই প্রথম যাত্রার সৃষ্টি হয়। হিন্দুস্থানে যাত্রা নাই ; তথাকার রাসধারী যাত্রা এরূপ নহে। রাগ-রাগিণীযুক্ত ওস্তাদী গান শিক্ষার উপদেশার্থেই এই গ্রন্থ প্রস্তুত হইতেছে, অতএব ইহাতে বঙ্গদেশীয় সঙ্গীত সম্বন্ধে আর অধিক বর্ণনায় ক্ষান্ত থাকিলাম।

* দুঃখের বিষয় এই যে, এই স্থানে (কোচবিহারে) উক্ত কবি কেহ নাই, তাহা হইলে আমি ঐ প্রকার বহু বাঙালী গান রচনা করাইয়া, তাহাতে খেয়াল ও ধ্রুপাদি প্রস্তুত করিয়া এই গ্রন্থে প্রকাশ করিতাম।

১১শ পরিচ্ছেদ : – সঙ্গীতদ্বারা রসের উদ্দীপনা।

মানব কল্পনা সজ্জত কোন সামগ্রীর যদি এরূপ গুণ থাকে যে তাহা দেখিলে, শুনিলে, কিম্বা পাঠ করিলে মনোবিকার উৎপন্ন হয়, তবে তাহাকে ‘রস’ কহে।* রসোদ্দীপনার মূল রহস্য স্বভাবানুকরণ, যাহা হইতে কাব্য, চিত্র, তক্ষণ (ভাস্কর্য্য) ও সঙ্গীত, এই চারি বিচার উৎপত্তি। ইহাদের দ্বারা যে প্রকার রসের অবতারণা হয়, এমন আর কিছুতেই হয় না। এইজন্ত ইউরোপীয় পণ্ডিতেরা ঐ চারিটা বিচারকে ‘আলঙ্কারিক কলা’ (ফাইন আর্টস), অথবা অনুকরণ কলা নাম দিয়াছেন। বস্তুতঃ এই চারিটা বিচারই সমান উদ্দেশ্য; সেই উদ্দেশ্য স্বভাব বর্ণন। কথার দ্বারা স্বভাবের অনুকরণ করা কাব্যের কার্য্য; রং দ্বারা স্বভাব অনুকরণ—চিত্রের কার্য্য; গঠন ও আকৃতি দ্বারা স্বভাব অনুকরণ—তক্ষণের কার্য্য; সেইরূপ সুরের দ্বারা স্বভাব অনুকরণ করা সঙ্গীতের কার্য্য। কেবল মানব মনের ভাব ও আবেগ বর্ণনা করাই সঙ্গীতের এক মাত্র কার্য্য নহে; বাহ্য জগতের সমুদয় শব্দময় কার্য্যই সংগীতের বর্ণনীয়।

মনুষ্যের প্রত্যেক মনোভাব ব্যক্ত করার বিভিন্ন সুর আছে; তাহা সামান্য বাক্যও ব্যবহার হয় : যেমন শোকের সুর এক প্রকার, আনন্দের সুর আর এক প্রকার, ইত্যাদি। ক্রোধ, প্রেম, স্নেহ, উৎসাহ, ভয়, উদ্ভাস প্রভৃতি যাবতীয় চিত্তবিকারের

* দ্বিতীয়বার মুদ্রিত ‘বহুক্ষেত্রদীপিকার’ ২০৩ পৃষ্ঠায় রসের বৈশিষ্ট্য ব্যাখ্যা করা হইয়াছে, তাহা নিম্নোক্ত ভ্রমসঙ্কুল; কেননা তাহাতে লিখিত হইয়াছে যে, কাব্য অথবা সঙ্গীত প্রবণে অন্তঃকরণে যে নিবিড় আনন্দোন্ময় হয়, তাহাকে ‘রস’ কহে। তবে কাব্য ও সঙ্গীত প্রবণে যদি ভয় বা ক্রোধের উদয় হয়, তাহাকে কি রস বলা যাইবে না? অবশ্যই যাইবে, চিত্তের যে কোন প্রকার বিকার উপস্থিত হইলেই, তাহাকে রস বলা যাইবে। তৎপরে ঐ গ্রন্থের ঐ পৃষ্ঠায় আরও অসঙ্গত কথা লিখিত দৃষ্ট হয়; যথা,—“নায়ক, নায়িকা, চন্দ্র, চন্দন, কোকিল-কুজিত, অমর স্বর্গারাদি কারণ সঞ্চালনে কাব্য রসের উদয় হয়, সঙ্গীত রস সঞ্চার নহে, স্বর মুছনা ভাল ও লয়গতিতে এই রস সজ্জত হইয়া থাকে।” নায়ক-নায়িকা, চন্দ্র, চন্দন প্রভৃতি কাব্যের বর্ণনীয় বিষয় বটে, কিন্তু চন্দ্র, চন্দনের সহিত নায়িকা বর্ণনা থাকিলেই যে কাব্যে রসের আবির্ভাব হয় এমন নহে। এমন অনেক কাব্য আছে, বাহাতে নায়ক, নায়িকা, চন্দ্র, চন্দন, কোকিল-কুজন, বসন্ত সমীরণ প্রভৃতির ছড়াছড়ি, অথচ তাহাতে প্রকৃত রস মাত্র নাই। সেইরূপ সুর, ভাল, গমক প্রভৃতি লইয়াই সঙ্গীত হয় বটে, কিন্তু ঐ সকলের বর্তমানতাতেই যে সঙ্গীতে রসের উদয় হয়, তাহা নহে, যেমন—অনেক গায়কের গানে কিছুই রস থাকে না। এ বিষয় ক্রমে বিস্তারিত রূপ বিবৃত হইবে।

স্বর বিভিন্ন প্রকার । কবির কাব্যে যে শৃঙ্গার, হাস্য, করুণ, বীর, রৌদ্ৰ, ভয়ানক, বীভৎস, অদ্ভুত ও শাস্ত, এই নয় প্রকার রস ব্যবহার করেন, তাহাদের প্রত্যেকের স্বর আছে; কণ্ঠসজীতে সেই স্বর উচ্চারিত হইয়া রসের আবির্ভাব হইয়া থাকে । সেই কণ্ঠভঙ্গী কিরূপে হয়, তাহা প্রকাশ করাই সংগীতের কার্য । আমাদের একজন অতি প্রাজ্ঞ ও চিন্তাশীল লেখক বলিয়াছেন যে, “যেমন সকল বস্তুরই উৎকর্ষের একটা চরম লীমা আছে, শব্দেরও তদ্রূপ । বালকের কথা মিষ্ট লাগে; যুবতীর কণ্ঠস্বর মুগ্ধকর; বক্তার স্বরভঙ্গীই বক্তৃতার সার । বক্তৃতা শুনিয়া বত ভাল লাগে, পাঠ করিয়া তত ভাল লাগে না, কেননা সে স্বরভঙ্গী নাই । যে কথা সহজে বলিলে তাহাতে কোন রস পাওয়া যায় না, রসিকের কণ্ঠভঙ্গীতে তাহা অত্যন্ত সরস হয় । কখন কখন একটা মাত্র সামান্য কথায় এত শোক, এত প্রেম, বা এত আফ্লাদ ব্যক্ত হইতে শুনা গিয়াছে যে, শোক বা প্রেম বা আফ্লাদ জানাইবার জন্য রচিত সুদীর্ঘ বক্তৃতায় তাহার শতাংশ পাওয়া যায় না । কিসে এরূপ হয়? কণ্ঠভঙ্গীর গুণে । সেই কণ্ঠভঙ্গীর অবশ্য একটা চরমোৎকর্ষ আছে । সে চরমোৎকর্ষ অত্যন্ত সুখকর হইবে, তাহাতে সন্দেহ কি? কেননা সামান্য কণ্ঠভঙ্গীতেও মনকে চঞ্চল করে । কণ্ঠভঙ্গীর সেই চরমোৎকর্ষই সংগীত ।”*

যে গানে শ্রোতা মত্তমুগ্ধবৎ না হয়, তাহাকে বিত্তজ সংগীত বলা যাইতে পারে না । অনেকেই গান করেন; এবং সে গানে রাগ, তাল, মান, গমক, সকলই ঠিক থাকে; তথাপি শ্রোতার ভাল লাগে না । সেই গানে অবশ্যই কিছুই অভাব আছে । সেই অভাব যে কি, তাহা না জানিয়া গায়ক শ্রোতারই দোষ দিয়া বলেন যে, তাহার কিছুই বোঝে না । সেই অভাব রসহীনতা, ঐ গানে কোন রসের আবির্ভাব হয় নাই, সেই জন্য শ্রোতার ভাল লাগে নাই ।

এক্কে দেখা যাউক কি উপায়ে অর্থহীন অব্যক্ত স্বর দ্বারা নানাবিধ রসের অবতারণা করা যায় । স্বরগ্রামস্ব স্বরাবলির সহিত মনের সম্বন্ধই উহার মূল । ঐ সম্বন্ধ না থাকিলে সারগম দ্বারা চিত্তবিকারাদি ব্যক্ত করা সম্ভব হইত না । যে সকল স্বর কোন এক ধরনের অসুগত, তাহাদিগকে “গ্রামিক” বলা যায় । স্বর ধরনাসুগত না হইলে সে সুরের সহিত মনের সম্বন্ধ হয় না । সেই সম্বন্ধ কি প্রকার, তাহা নিয়ে প্রদর্শিত হইতেছে ।

প্ৰাথমিক স্তৰেৰ সহিত মনেৰ সন্মত* ।

৮ খৱজ—সাঁ—অচল বা বিশ্ৰামদায়ক স্তৰ ।

(উচ্চ সম-প্ৰকৃতিক)

৭ নিখাদ—নি—তীক্ষ্ণ বা প্ৰদৰ্শক স্তৰ ।

৬ ধৈবত—ধ—কাঁহুনে বা শোকসূচক স্তৰ ।

৫ পঞ্চম—প—জমকাল বা পৰিস্কাৰ স্তৰ ।

৪ মধ্যম—ম—নিরাশ বা ভয়সূচক স্তৰ ।

৩ গান্ধাৱ—গা—ধীৰ বা শাস্তিপ্ৰদ স্তৰ ।

২ ৱিখব—ৱি—আশ্বাস বা উৎসাহসূচক স্তৰ ।

১ খৱজ—সাঁ—অচল বা বিশ্ৰামদায়ক স্তৰ ।

স্তৰ সমূহেৰ এই সকল প্ৰকৃতি সা-এৰ সহিত উহাদেৰ সম্পৰ্কেৰ উপৰই নিৰ্ভৰ ; অতএব প্ৰতিবাৰে সা-এৰ পৰ ধীৰে ধীৰে ৱি গ ম প্ৰকৃতি উচ্চাৰণ কৰিলে এই সকল ভাব মনে উদয় হয় । স্তৰ সমূহেৰ এই সকল প্ৰকৃতি ভাল কৰিয়া প্ৰণিধান পূৰ্বক স্বৰ-সাধন কৰিলে স্বৰায় স্তৰজ্ঞান জন্মে । নি যে তীক্ষ্ণ অৰ্থাৎ কড়া স্তৰ, তাহা সহজেই প্ৰতীয়মান হইবে ; উহাকে ‘প্ৰদৰ্শক’ বলৱ তাৎপৰ্য এই যে, উহা সৰ্বদা সা-কে খুঁজিয়া বেড়ায় ও দেখায় ; অৰ্থাৎ নি-এৰ পৰ স্বতঃই সা উচ্চাৰণ কৰিতে ইচ্ছা হয়, নতুবা আকোপ থাকিয়া ৰায় । ! স :— | গ : ম | প :— | ন :— | এই তানটী গাইলেই এই সত্য উপলব্ধি হইবে ।

* প্ৰাথমিক স্তৰেৰ সহিত মানব মনেৰ সন্মত নিৰূপণ কৰা তত সহজ কাৰ্য নহে , তজ্জন্য সমূহ অভিনিবেশ, হুকুতি ও সতৰ্কতাৰ প্ৰয়োজন । জ্যেবেৰোণ্ডেল, ডাক্তাৰ কলকট্, ডাক্তাৰ ব্ৰাইস্, জন কাৰবেল, প্ৰভৃতি ইউৰোপেৰ বিখ্যাত সঙ্গীতবেত্তাদিগেৰ নিদ্ধান্তকৃত মতামুসাৰে এই সন্মত নিৰূপণ কৰা হইয়াছে ।

গ্রামিক সুরের যে যে প্রকৃতি উপরে দেখান হইল, তাহা কেহ কেহ সহসা বিশ্বাস নাও করিতে পারেন; কারণ ভারতের আধুনিক সংগীতবিদগণের মধ্যে অতি অল্প লোকেই সুরের এই প্রকার রস-ব্যক্তি গুণের পর্যালোচনা করিয়াছেন। কিন্তু এই বিষয়ে প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত-গ্রন্থকারগণের অমনোযোগ ছিল না, তাহা তাঁহাদের গ্রন্থে দৃষ্ট হয়। সংগীত-রত্নাকরের ষট্‌পঞ্চাশত্তম শ্লোকে* লিখিত আছে,—সা ও রি বীর, অভূত ও রৌদ্র রস ব্যঞ্জক; ধ বীভৎস ও ভয়ানক; গ ও নি করুণ; এবং ম ও প হান্ত ও শূদ্রার রস ব্যঞ্জক সুর। পরন্তু ইহা পূর্বোক্ত মতের সহিত ঐক্য হয় না। সংগীত-রত্নাকর কর্তা যেরূপ এক একটা সুরের রস নিরূপণ করিয়াছেন, তাহা যুক্তি ও স্বভাব সঙ্গত নহে; কারণ দুই সুরের কমে এক সুরে কোন ভাব ব্যক্ত হয় না। সুররাং অর্থও হয় না; অর্থ ব্যতীত রসের নিশ্চয়তা হইতে পারে না। এইজন্যই আমি ‘গ্রামিক সুর’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছি, অর্থাৎ সা যে সকল সুরের নিয়ন্তা। খরজের এই সম্পর্ক ব্যতীত অগাধ সুর স্ব স্ব প্রধান; তাহারিও এক এক খরজের রূপ ধারণ করিতে পারে। যাহা হউক, প্রাচীন মতের সহিত আধুনিক মতের ঐক্য হয় না; কেননা সেকালের সুর-গ্রাম আর এক প্রকার ছিল; আর, বিভিন্ন সংস্কৃত গ্রন্থকারের মতও একরূপ নহে।†

সুরের পূর্ব প্রকাশিত মানসিক সম্বন্ধের প্রমাণ স্বরূপ কএকটা দৃষ্টান্ত প্রদত্ত হইতেছে। | ম :— | ধ : ম | স :— | এই তানের শেষ সুরটা কেমন উৎসাহ-জনক, আশ্রয় রহিত, ও নির্ভীক। এই শেষ সুরটির ওজন ঠিক রাখিয়া, উহার পূর্ববর্তী সুরগুলি পরিবর্তন করিলে ভিন্ন খরজের সম্পর্ক বশতঃ উহার প্রকৃতিরও পরিবর্তন হয়; যথা— | প :— | ন : র | স :— | এক্ষণে এই শেষ সা সুরটা কেমন আতঙ্ক ও ভয়ের ভাব প্রকাশ করিতেছে।

উক্ত প্রথম উদাহরণে বাস্তবিক— | স :— | গ : স | প :— | ও দ্বিতীয়ে | স : | গ : প | ম :— | এই দুই তানই নিম্ন হইয়াছে। অতএব খরজ ভেদে একই ওজনের সুর একবার প, একবার ম হওয়াতে, তাহার সাংগীতিক প্রকৃতির,

* “স রী বীরেভুত্রে রৌদ্রে ধো বীভৎস ভয়ানকে।

কার্যে গ-নী তু করুণে হান্ত শূদ্রারমোর্ধ পো ॥”

† যথা—“স-মৌ হান্তে চ শূদ্রারে স্রো তাতাং তথা ধ-নী।

পো বীভৎসে তথা দৈন্তে ভয়ানক রসে ভবেৎ।

রসে শূদ্রকে রি: তালপাকারো হাস্যকে পুনঃ ॥” সঙ্গীত পারিজাত।

এবং মানসিক ফলেরও প্রভেদ হইতেছে। | স:— | গ: স | ন: স | র:— এই তানে রি-এর উৎসাহদায়িনী প্রকৃতি বুঝা যাইবে। গ: প | স:— | ন:— | ধ:— তানে ধ-এর দুঃখ ও রোদন প্রকাশ পাইতেছে। | স, র: গ, ম | প:— | ম:— প | গ:— এই তানে গ-এর শাস্তিদায়িনী প্রকৃতি হৃদয়ের প্রতীয়মান হইতেছে। গ্রামিক স্বরের স্ব স্ব প্রকৃতি প্রকৃপ।

আবার এক স্বরের আশে পাশে ভিন্ন ভিন্ন স্বর থাকিলে তাহার প্রকৃতির ব্যতিক্রম হয়, কেননা তাহাতে স্বরের পরস্পর সম্বন্ধের পরিবর্তন হয়; যেমন কোন একটা রং-এর চারিদিকে একবার এক রং দিলে এক অর্থ, আর এক রং দিলে অন্য অর্থ হয়; রং পরিবর্তনে যেমন অর্থের পরিবর্তন হয়, স্বরেরও তদ্রূপ। স্বরের ওজনের ও রূপের তারতম্যে, দ্রুত উচ্চারণে, ও উচ্চারণ-ভঙ্গীর ইতর-বিশেষে স্বরের প্রকৃতির ব্যতিক্রম হয় বটে, কিন্তু খরজের সম্পর্ক নিবন্ধন স্বর সকল যে প্রকার মানসিক ফলোৎপাদনের ক্ষমতা ধারণ করে, তাহাই উপরে বিতর্কিত হইল।

স্বর-শ্রেণীর আরোহণ গতি দ্বারা আবেগ ও উৎসাহের বৃদ্ধি প্রকাশ পায়, এবং অবরোহণ গতি দ্বারা তদ্বিপরীত ভাব প্রকাশিত হইয়া থাকে। সামান্যত একটা স্বর জমাইয়া, তাহা হইতে উচ্চে এক বা দুই পূর্ণাস্তর ব্যবহিত স্বরোচ্চারণে আনন্দ, উৎসাহ, তেজ, প্রভৃতি ভাবের উদয় হয়। তাহা হইতে অর্ধাস্তর কিম্বা দেড় অস্তর ব্যবধানে স্বর চড়িলে শোক, নিরাশা, দুর্বলতা, প্রভৃতি ভাবের সমাবেশ হয়; ক্রন্দন ধ্বনিতে এবং হীনতায়ুক্ত স্বাক্ষার স্বরে সচরাচর এই প্রকার স্বরই প্রাপ্ত হওয়া যায়। স্বর সকল প্রথমে সবলে উচ্চারণ করিয়া পরে মুছ করিলে, উৎসাহাত্মক রসের আবির্ভাব হয়, এবং তদ্বিপরীত কার্বে অর্থাৎ মুছ আরম্ভ করিয়া ক্রমে বল প্রয়োগ করিলে, হতাশ, ক্ষুব্ধ, ক্রোধ, প্রভৃতি ভাব প্রকাশ পায়। স্বর সকল আশ্ ও মিড় বিহীনে পৃথক পৃথক স্পষ্ট করিয়া গাইলে, উৎসাহ, তেজ, ও বীর ভাবাদির আবির্ভাব হয়; এবং তাহাদ্বিগকে আশ্ ও মিড় যুক্ত করিয়া গাইলে তদ্বিপরীত রসের অর্থাৎ নিরাশা, দৌর্বল্য, ও শোক-দুঃখাদি ভাবের উদয় হইয়া থাকে। স্বর-কম্পন ও গিট্কারী শৃঙ্গার ও ক্রোধ রস-ব্যাঞ্জক, রোদনের সময় কণ্ঠ কম্পিত হইয়া গদগদ স্বর হয়, এবং ভয় পাইলেও স্বর কম্পিত হয়। কম্পন ও গিট্কারীযুক্ত স্বর প্রেম জ্ঞাপনের উপযোগী, কেননা ক্রোধের উদ্বেগ ভিন্ন প্রেম উৎপন্ন হয় না। স্বর সকল দীর্ঘাস্তর ব্যবহিত হইয়া প্রব গতিতে উচ্চারিত হইলে, আনন্দ, উৎসাহাদি ভাবব্যাঞ্জক হয়।

হিন্দু সঙ্গীতের ব্যবসায়ী ওস্তাদগণ প্রায়ই নিরঙ্কর; স্তব্ধতা গানের কথার ভাবার্থের প্রতি তাঁহাদের যথোচিত উপলব্ধি না থাকাতে, গীতের কবিত্বের প্রতি তাঁহাদের আস্থা

নাই ; এবং সেইজন্য কথার ভাবার্থানুসারে যথাযোগ্য রসের অবতারণা সম্বন্ধে তাঁহাদের অজ্ঞানও নাই । বস্তুতঃ এই বিষয় সম্যক্ প্রণিধান করিতে মাঙ্গ্জিত বুদ্ধি ও রুচির প্রয়োজন । রাগ-রাগিণী ও তাল লয় বিপুল হইল কিনা, কেবল সেই বিষয়ে ওস্তাদেরা অধিক মনোযোগী হওয়াতে, হিন্দুস্থানী গানের ভাবার্থ লোপ পাইয়াছে ; ইহা পূর্ব পরিচ্ছেদে বলিয়াছি । এই হেতু ওস্তাদী গানে যথা-রস-সঙ্গত করিয়া গান করার রীতি উঠিয়া গিয়াছে । ইহা যে যথেষ্ট আক্ষেপের বিষয়, তাহা কে না স্বীকার করিবে ? যেখানে যে রসের প্রয়োজন, তাহার অবতারণা পূর্বক শ্রোতার মনে সেইরূপ ভাবোদ্বীপনের চেষ্টা না পাইয়া, ওস্তাদগণ সর্বদা দুঃসাধ্য কর্তব্যপূর্ণ গলাবাজী ঘারাই লোকের মনাকর্ষণ করার চেষ্টা করেন । ইহাতে তাঁহাদের পরিশ্রম বুঝা যায়, ও অভীপ্সিত ফল লাভও হয় না । সমজদার লোক ব্যতীত অপর সাধারণে যে কালাবিতী গানের প্রতি অনাস্থা প্রকাশ করে, তাহারও মূল কারণ ঐ । বাস্তবিক সংগীতালোচনার এই কুরীতি সর্বত্র প্রচলিত । ইহা যে আমাদের জাতীয় নিকৃষ্ট রুচির পরিচয় দিতেছে, তাহার সন্দেহ নাই । শ্রোতৃবর্গের রুচি উন্নত হইলে, ব্যবসায়ী ওস্তাদেরাও তদনুসারিণী শিক্ষা ও সাধনা অবলম্বন করিতে বাধ্য হন । অতএব যাহাতে ঐ রুচির উৎকর্ষবিধান হয়, তজ্জন্ত আমাদের কৃতবিদ্য ভদ্র সমাজের বিশেষ যত্নবান হওয়া উচিত । বিশুদ্ধ সঙ্গীত-জ্ঞানাভাবে লোকের সঙ্গীত বিষয়ে কুসংস্কার অনেক ; এবং সেইজন্য সঙ্গীত ব্যবসায়ী ওস্তাদেরাও যাহা ইচ্ছা তাহাই করিয়া থাকেন ।

অনেকের এরূপ সংস্কার যে, যে সঙ্গীত শ্রবণে নিদ্রাবেশ হয়, তাহাই তাঁহাদের মতে উৎকৃষ্ট ; ইহা এক মহা ভ্রান্তি । বিচিত্রতাহীন একঘেয়ে সঙ্গীত শুনিলেই নিদ্রা আইসে । যে সঙ্গীতে ক্ষণে ক্ষণে নতুন নতুন কর্তব্য ও তান ও তৎসহিত নতুন নতুন রসের আবির্ভাব হয়, তাহা শুনিলে ওস্তাদিভূত অথবা নিজীব ব্যক্তিও জাগ্রত ও সজীব হয় । তাহুরা ও সেতার বাস্ত পাঁচ সাত মিনিট শুনিলে, অনেকের, বিশেষতঃ বালকদিগের, নিদ্রা আইসে, ইহা প্রায়ই দেখা গিয়াছে ; তাহার কারণ একঘেয়ে শব্দ । তাহুরার বাস্ত একঘেয়ে, সকলেই জানেন ; সেতারের নায়কী তার ব্যতীত অজ্ঞাত তার একঘেয়ে রূপে ধ্বনিত হয় । রাজ্যে শয়ন সময়ে সোঁ সোঁ করিয়া বৃষ্টি পড়িতে থাকিলে, শীত্রেই নিদ্রা আইসে ; কোন সুরে ‘আয় আয়’ করিয়া শিশুগণকে নিদ্রাভিহৃত করা হয় ; এ সমস্তেরই কারণ একঘেয়ে শব্দ । একঘেয়ে শব্দ শুনিতে শুনিতে স্বভাব বিরক্ত হইয়া যায়, এবং সেই হেতু স্নায়ু সকল শীত্রেই ক্লান্ত হওয়াতে নিদ্রা উপস্থিত হয় ।

কেবল প্রাণেশ্বরের তৃপ্তি সাধন করাই সঙ্গীতবিদ্যার মূখ্য উদ্দেশ্য হওয়া উচিত

নহে । সঙ্গীত দ্বারা যাহাতে মানসিক সুখ সম্পাদিত হয়, তাহাই করা উচিত । চিত্তবিকার ঘটাইয়া, মনের আবেগ উচ্ছলিত করতঃ শ্রোতাকে মুগ্ধ করাই সঙ্গীতের শ্রেষ্ঠ ব্যবহার । স্বর-বিশ্রাস দ্বারা চিত্তবিকারাদি বর্ণনা করা কঠিন কার্য্য হইলেও, উহাই সংগীতের গ্ৰায্য ব্যবহার । আমাদের জাতীয় পছন্দ ও রুচির হীনাবস্থা জন্ত, সকল বিষয়েরই সমান দুর্দশা দৃষ্ট হইয়া থাকে । যিনি সাহিত্য রচনা করিবেন, তিনি আপাদমস্তক অল্পপ্রাসবিশিষ্ট কঠিন কঠিন সংস্কৃত শব্দ বড় বড় সম্মাসে যোজনা করিয়া লিখিবেন ; চিত্রকর ছবিতে রক্ত, পীত, নীল, হরিৎ প্রভৃতি উজ্জ্বল বর্ণ সকল ব্যবহার করিয়া নয়ন ঝলসাইবেন ; যিনি মূল্যবান পরিচ্ছদ পরিবেন, তিনি এক থান কিংখাপই গায়ে জড়াইবেন ; ঘৃত ও মসলা ব্যতীত ব্যঞ্জন উপাদেয় হয় না, অতএব সখের ব্যঞ্জনে এত ঘৃত ও মসলা দেওয়া হইবে যে, এক জনের খাও পাঁচ জনেও খাইয়া ফুরাইতে পারিবে না । আমাদের সংগীতেও সেইরূপ । ‘ক্লেঙ্কার’, কম্পন, মিড়, গিট্‌কারী এই সকল সংগীত-অলঙ্কার ; অতএব গায়ক গানের আপাদমস্তক ঐ সকল অলঙ্কারে আচ্ছন্ন করিয়া, নিজের সাধনার ও কর্তব্যশক্তির আতিশয্য দেখান । অধুনা লেখাপড়ার উন্নতির সাহিত অনেক বিষয়ে লোকের রুচি সুপথে নীত হইতেছে । কিন্তু সংগীত বিষয়ে এখনও লোকের সুকৃতির উদয় হয় নাই ; ইহার কারণ কৃতবিদ্য লোকদিগের মধ্যে সংগীত চর্চার অভাব ।

অস্বদেশীয় কোন কোন সংগীতবিৎ লোকের এরূপ বিশ্বাস যে, রাগ-রাগিণীদ্বারা মানবীয় চিত্ত-বিকার সকল যথোচিতরূপে বর্ণিত হয় । এই সংস্কারে, সম্পূর্ণ না হউক, কতক ভ্রান্তি লক্ষিত হয় ; কেননা অধুনা রাগ-রাগিণীগণ যে মূর্ত্তি ধারণ করিয়াছে, তাহাতে তাহাদের সকল প্রকার রসোদ্দীপনা শক্তি লোপ পাইয়াছে । প্রাচীন সংগীত-গ্রন্থকারগণ কৃতবিদ্য পণ্ডিত লোক ছিলেন । তাঁহারা জানিতেন যে, কাব্যে যে রূপ রসের অবতারণা প্রয়োজন, সংগীতেও তদ্রূপ ; এইজন্ত তাঁহারা গানের স্বর-বিশ্রাস সমূহের নাম ‘রাগ’ রাখিয়াছেন, অর্থাৎ যদ্বারা মনের আবেগ ব্যক্ত হয় ; এবং তাঁহারা এক এক রাগ এক এক রসে গাওয়ারও নিয়ম করিয়াছিলেন । কিন্তু হ্রস্ব সকল কি প্রকারে বিস্তৃত হইলে কি অর্থ হয়—কি রস হয়, অগ্রে তাহার মীমাংসা না করিয়া এমনিই রাগের রস নিরূপণ করিতে, তাঁহাদের মতও পরম্পর ঐক্য হয় নাই । যেমন—‘নারদ সংহিতায়’ বেলাবলীকে বীররস-ব্যঞ্জক বলিয়া বর্ণিত আছে ; কিন্তু ‘সংগীত-দামোদরে’ উহাকে করুণ রসের অন্তর্গত করা হইয়াছে । যাহা হউক, প্রাচীন মত সকলের ঐক্যাত্মক্যে অধুনা আমাদের কোন কতিবুদ্ধি নাই, কারণ রাগ-রাগিণীদ্বয়ের প্রাচীন মূর্ত্তি এক্ষণে আর নাই । যেমন—আধুনিক কালের ভৈরবী করুণ রসের রাগিণী ; কিন্তু পুরাকালে উহার

যে যুঁজি ছিল, তদনুসারে উহা তখন হান্তরসের উপযোগী ছিল * । অধুনা ঞ্জপদ, খেয়াল ও টঙ্কা প্রভৃতি গান যে রীতিতে গাওয়ার প্রথা হইয়াছে, তাহাতে তাবৎ রাগই শৃঙ্খল ও করুণ রস-ব্যঞ্জক হইয়াছে । আমাদের সকল পানেই আক্ষেপ ও করুণার উদ্দীপন হয় এবং গায়কদিগের চেষ্টাও তাই । বস্তুত আধুনিক ভারত সংগীত আধুনিক ভারতীয় লোকদিগের জাতীয় প্রকৃতির অচরুপ । অনেক চিন্তাশীল বহুদর্শী লোকে বলেন যে, কোন্ দেশীয় লোকের জাতীয় প্রকৃতি কিরূপ তাহা তাহাদের সংগীতেই জানা যায় । ইহা অতি সারবান ও যথার্থ কথা । হিন্দু জাতির অধঃপতনাবধি তাহাদের সে উৎসাহ নাই, সে তেজ নাই ; স্বতরাং আধুনিক হিন্দু সংগীতও তেজ-হীন ও উৎসাহহীন হইয়া গিয়াছে । বহুকাল হইতে বিদেশীয় রাজপুরুষ কর্তৃক সর্ব্বদা প্রগীড়ন জন্ত হিন্দুদিগের জাতীয় স্মৃতি না থাকাতে, তাহাদের করুণ রসোদ্দীপক সংগীতই অধিক ভাল লাগে । মুসলমান নবাব বাদশারা যদিও হিন্দু সংগীতের যথেষ্ট চর্চ্চা করিতেন, কিন্তু তাহাদের বিলাসপ্রিয়তার আধিক্যে সংগীতও সেই প্রকৃতিতে পরিণত হইয়াছে । আর এক কথা এই যে, মুসলমানদিগের প্রধান উৎসবাদি শোক-মূলক হওয়াতে, তাহাদেরও শোকোদ্দীপক সংগীতের অধিক প্রয়োজন । এই সকল নানা কারণে হিন্দু সংগীতে অত্যন্ত রসাপেক্ষা করুণ রসের প্রাধান্যই অধিক ।

‘সংগীতসার’ কর্ত্তা ঐ গ্রন্থের ২৩ পৃষ্ঠায় নট, সিদ্ধুড়া, মাবোয়া, শঙ্করা, প্রভৃতি কয়েকটা রাগকে বীর-রসাপ্রতি বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন , কিন্তু বীব-রসের প্রকৃতি একরূপ, ঐ সকল রাগের প্রকৃতি আর একরূপ । ঐ সকল রাগের কি তেজস্বিতা আছে, যে তদ্বারা বীরত্বের অলঙ্করণ হইবে ? উহারাও যথেষ্ট করুণ ভাবাপন্ন । গোস্বামী মহাশয় নট ও সিদ্ধুড়ার গানে হয়ত যুদ্ধাদি বর্ণনা পাইয়াছেন, এবং প্রাচীন কবির নটের ধ্যানে ইহাকে সাংগ্ৰামিক যুঁজি দিয়াছেন, তাহাতেই তিনি উহাদিগকে বীর-রসের রাগ মনে করিয়াছেন । পুরাকালে নট, শঙ্করা, প্রভৃতির বীর যুঁজি থাকিতে পারে ; কিন্তু এক্ষণে তাহা নাই । উহাদিগকে বীর-রসোদ্দীপক করিতে হইলে, উহাদের প্রচলিত যুঁজি সম্পূর্ণ পরিবর্তন করিতে হয় । গোস্বামী মহাশয় ভৈরব, কল্যাণ, সাহানা, প্রভৃতিকে হান্তরসের রাগ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন ; ইহাও কার্য্যত ঠিক নহে । বিবাহাদি শুভ কার্য্যে সাহানা, কল্যাণ প্রভৃতি রাগ ব্যবহৃত হওয়া দেশ-প্রথা মাত্র ; নতুবা আনন্দ, হান্ত, কৌতুক, প্রভৃতির যুঁজি স্বভাব ; তাহা ঐ সকল রাগের আধুনিক প্রচলিত যুঁজিতে পরিব্যক্ত হয় না ।

* “ধানসী মালসী চৈব তৈরবী মাধবী উবা ।

আনন্দাংশ ইতি শ্রোক্তা গীততে গানকোবিশেষঃ ।” সঙ্গীত-মামোদর ।

আমাদের দেশে নাট্য-সংগীত (*Dramatic Music*) নাই। যেমন কাব্যের চরমোৎকর্ষ নাটক, তেমনি সংগীতের চরমোৎকর্ষ নাট্য-সংগীত। হিন্দুস্থানে নাটক-ভিনয়, কি যাত্রা নাই; সেইজন্ত নাট্য-সংগীতের উৎপত্তি হয় নাই। ইহা নাটকাদি অভিনয়ে, ও যাত্রায় বিশেষ প্রয়োজনীয়। অধুনা অশ্বদেশে ঐ সকল কার্যে যে প্রকার সংগীত ব্যবহার হইতেছে, তাহা নাট্য-সংগীত নহে; সে সবই বৈঠকী সংগীত। নাট্য-সংগীত অতি কঠিন ব্যাপার; ইহাতে সুরের ও স্বভাবের সমীচীন অহুধাবন, ও সমুহ ব্যুৎপত্তির প্রয়োজন। মানব মনোব সমুদয় আবেগ ও বাহ্য জগতের যে সকল শব্দময়ী ঘটনার সহিত মানবীয় কার্যের সম্বন্ধ থাকে, তৎসমুদয় সুরে প্রকাশ পূর্বক, শ্রোতার মনে প্রাস্তি উৎপাদন করা নাট্য-সংগীতের কার্য। ইউরোপে বর্তমান শতাব্দীর মধ্যে নাট্য-সংগীতের যথেষ্ট উন্নতি হইয়াছে; পূর্বে তত ছিল না। তথায় ‘অপেরা’ নামক অভিনয়ে যে প্রণালীর সংগীত ব্যবহৃত হয়, তাহাই প্রকৃত নাট্য-সংগীত। বাঙ্গালায় অপেরার “গীতিনাট্য” নাম দেওয়া হইয়াছে; কিন্তু অপেরার জায় সাংগীতিক রচনা-কৌশল এখনও আমাদের সংগীতবেত্তাদিগের খবরে আইসে নাই। কেমন করিয়া আসিবে? শিক্ষাপ্রাপ্ত নিরক্ষর গায়ক ও ওস্তাদদিগের নিকট নাট্য-সংগীত প্রত্যাশা করা যায় না। আমাদের যাত্রায় যখন যে রসের প্রয়োজন হইতেছে, তাহা গানের কথা দ্বারা সম্পাদিত হইতেছে, সুরে সে সকল রস যথোচিত রূপে বর্ণিত হইতেছে না, সেইজন্ত যাত্রা ও গীতিনাট্যাদি সম্যক ফলোপধায়ক হয় না। পূর্বে কেবল গোবিন্দ অধিকারীর যাত্রায় কতক নাট্য-সঙ্গীত ব্যবহৃত হইত; সেইজন্ত তাহা সর্বসাধারণের তৃপ্তিকর হইয়াছিল।

স্বর-রচকগণ গানের সুর বসাইবার সময় তাহার ভাবার্থের প্রতি কখনও মনোযোগ করেন না; এবং রাগ-রাগিণীর অবলম্বন ভিন্ন গীতে সুর বসাইবার প্রথা না থাকাতে, প্রায়ই গানে প্রয়োজনীয় রসের যথোচিত বিকাশ হয় না। পূর্বকাল হইতে এত প্রকার রাগ-রাগিণীর উদ্ভব হইয়াছে যে, অহুসন্ধান দ্বারা তাহাদের মধ্যে ব্যবতীয় মনোভাব প্রকাশক স্বর-বিশ্লেষণ পাওয়া যাইতে পারে, এ কথা কত দূর সম্ভব বলা যায় না। কিন্তু তাহা হইলেই বা কি? নূতন রচনা করার সময় পুরাতন স্বর-বিশ্লেষণ যে রাগ-রাগিণী, তাহা অবলম্বন না করিলে দোষ হয়, ইহা কুসংস্কার ভিন্ন আর কি বলা যাইবে? হিন্দুস্থানী সঙ্গীতবিৎ কালার্বংগণের এই সংস্কার বন্ধনুল যে, রাগ-রাগিণী—পুরাতন স্বর-বিশ্লেষণ—ব্যতীত সঙ্গীত উদ্ভব হইতে পারে না; সেইজন্তই ওস্তাদী সঙ্গীতে রাগ-রাগিণী ছাড়া নূতনতর স্বর-যোজনা করার প্রথা নাই। আসল কথা এই যে, কালার্বতী সংগীতরচয়িতাগণের মধ্যে তেমন প্রতিভাসম্পন্ন স্বর-কবি কেহ

জ্ঞান নাই, যিনি রাগ-রাগিণী ব্যতীত রস-ভাবপূর্ণ নৃতনতর স্বর যোজনা করিতে পারেন। প্রসিদ্ধ তানসেনও সেরূপ স্বর-কবি ছিলেন না, কারণ তিনি মিশ্রণ ব্যতীত নৃতন স্বর-বিশ্বাস রচনা করেন নাই।

কুসংস্কার এবং গোঁড়ামী যেমন সকল বিষয়েই উন্নতির পথ শত্রু, সঙ্গীতেও ততোধিক। উন্নতি প্রতিরোধক কুসংস্কার নিবন্ধন সঙ্গীত-নিপুণ লোকদিগের নৃতন স্বর রচনার প্রতিভা প্রস্ফুটিত হইতে পারে নাই। ক্ষমতার উদয় হইলে আপনা হইতে উক্ত অযুক্ত প্রথা অন্তর্হিত হইয়া যাইবে, তাহার সন্দেহ নাই। বঙ্গদেশোপেক্ষা হিন্দুস্থানে ঐ সকল কুসংস্কার আরও প্রবল। বঙ্গদেশে অগ্ন্যগ্ন বিষয়ের সহিত সঙ্গীত বিষয়েও লোকের স্বাধীনতা থাকাতে, এতদ্দেশে অনেক প্রকার নৃতন সুরের ও তালের উদ্ভব হইয়াছে। কীর্তন তাহার প্রসিদ্ধ দৃষ্টান্ত। ইদানী হিন্দুস্থানী সঙ্গীত প্রতিষ্ঠিত হইয়া সেই স্বাধীনতা ক্রমে দূর করিতেছে। এটি যে অমঙ্গলের বিষয়, তাহা কালার্বংগণ কখনই স্বীকার করিবেন না। কিন্তু বাস্তবিক সেই জগৎই নাট্যাভিনয়ে ও যাত্রায় সঙ্গীতের ব্যাপার ক্রমেই অতীব শোচনীয় ও জঘন্য হইয়া উঠিতেছে। এরূপও অনেকে তর্ক করেন যে, আমাদের এতপ্রকার ছিল ও এখনও আছে যে, যে কোন নৃতন স্বর-বিশ্বাস বলিবে তাহা কোন না কোন এক রাগের মধ্যে অবশ্যই পাওয়া যায়। ইহা নিতান্তই অত্যাক্তি। বঙ্গদেশে এমন অনেক সুর আছে যাহাতে রাগ-রাগিণীর কোন গন্ধ নাই। পৃথিবী এত পুরাতন হইয়াছে যে, নৃতন আর কিছুই হইতে পারে না, ইহা একদল তাকিকের মত বটে। কিন্তু প্রত্যেক নৃতন রচনার সময়েই কি লোকে পুরাতন রচনার নকল করে? যাহার ক্ষমতা থাকে, সে নৃতন সৃষ্টি অক্লেশে করে। কিন্তু সে ক্ষমতা সকলের হয় না; এইজগৎই নৃতন রচনার এত প্রশংসা। পূর্বে রাগ-রাগিণীর বিবরণে বলিয়াছি যে, প্রাচীনকাল হইতে অসংখ্য রাগ প্রচলিত হইয়াছিল বটে, কিন্তু এক্ষণে তাহার সিকিমাত্র প্রচলিত আছে কিনা সন্দেহ; অতএব এখন নৃতন রচনা করার প্রশস্ত ক্ষেত্র হইয়াছে।

এক রাগে একটি গানের সমগ্র রস প্রকাশিত হইতে পারে না; কারণ অনেক স্থলে একটা কলির মধ্যেই বিবিধ ভাবের সমাবেশ হয়, তাহা একাধিক রাগ ব্যতীত উচিত মত পরিব্যক্ত হইতে পারে না। কিন্তু, কালার্বং সঙ্গীতবেত্তারা এক কলির মধ্যে বহু রাগের সংযোগ নিতান্ত দৃঢ় মনে করেন; সেই জগৎ তাহারা তাহার নাম জঙ্কলা রাখিয়াছেন, অর্থাৎ ধাঁটি নয়। স্বরলিপির অভাবে লোকে বিশুদ্ধরূপে গান শিক্ষা করিতে না পাওয়াতেই, গানের আত্মোপাস্তে রাগ বিশুদ্ধ রাখাই সঙ্গীত চর্চার পরাকাষ্ঠা বলিয়া গণ্য হইয়াছে। সাধারণে স্বরলিপি বঞ্চে ব্যবহার করিতে শিখিলে, রাগ বিশুদ্ধ রাখার

কাঠিন্য দূর হইয়া তাহাতে আর প্রশংসা থাকিবে না, তখন অত্যন্ত উচ্চতর বিষয়ের প্রশংসা হইয়া উঠিবে ; যথা—স্বভাব বর্ণন, ও রসের অবতারণ।

এতদ্দেশে প্রকৃত নাট্য-সঙ্গীতের ব্যবহার আরম্ভ হইলেই রাগ-রাগিণীর তত বাঁধা-বাঁধি থাকিবে না, ইহা নিশ্চয়। কিন্তু তাহা শীঘ্র হইতেছে না, কেননা উহা সঙ্গীতে অসাধারণ ব্যুৎপত্তি সাপেক্ষ। অধুনা বঙ্গদেশে পূর্বাশিক্ষা রাগ-রাগিণীর চর্চা অনেক বৃদ্ধি হইয়াছে। সকলে রাগ-রাগিণীব রহস্য একবার বিশেষরূপে অবগত না হইলে, সঙ্গীতের উন্নতি আরম্ভ হইবে না। যাহা হউক, সঙ্গীতের উন্নতি হওয়া দূরের কথা, আমাদের যাহা আছে তাহাই অগ্রে লোকে শিক্ষা করিয়া লউক। অতএব গান শিক্ষার্থীর প্রতি এই উপদেশ যে তিনি ওস্তাদদিগের গলাবাজিতে মুগ্ধ হইয়া কেবল তাহারই অনুকরণে সমস্ত অধ্যবসায় ব্যয় না করেন। গলাবাজি যে একেবারে নিম্প্রয়োজন তাহা নহে, তাহারও উপযুক্ত স্থান আছে ; সেই স্থান চিনিয়া তথায় প্রয়োগ করিতে হইবে। গলাবাজিও গানের রস-ভাবের উপর নির্ভর করে ; অতএব গান রচক ও গায়ক, উভয়ের প্রতি এই উপদেশ যে, গানের ভাবার্থানুসারে রসের অবতারণার প্রতি তাঁহাদের মনোযোগী হওয়া উচিত এবং রাগ নির্বাচন করিয়া, গীতে যোজনা করা উচিত। কিন্তু হিন্দি গানে উহা উপযুক্ত মত হওয়া দুষ্কর হইবে, কেননা হিন্দী গানের অর্থ সংঘটন প্রায়ই হয় না। আর তাহা হইলেই বা কি ? হিন্দী ভিন্ন ভাষা ; বাঙ্গালীর তাহা কখনই স্বাভাবিক হইবে না। আমাদের দেশীয় ভাষায় কতকগুলি সদর্থযুক্ত ও উত্তম কাব্য পূর্ণ গান আছে, তাহা যথা-রস-সঙ্গত করিয়া গাওয়া যাইতে পারে। কিন্তু দুভাগ্য বশতঃ সঙ্গীতের বিশুদ্ধ অনুশীলনের মধ্যে ওস্তাদী গোঁড়ামী এতদূর প্রবেশ করিয়াছে যে, বাঙ্গালা গান রাগ-রাগিণীবিশিষ্ট হইলেও, হিন্দুস্থানী লোকের ত কথাই নাই, বাঙ্গালী সংগীতবেত্তাদিগের নিকটও হেয় পদার্থ। ফলতঃ ক্রমে যে ঐ কুসংস্কার দূর হইবে, তাহার সন্দেহ নাই।

হিন্দুস্থানী ওস্তাদেরা যথারসানুসারে গান গাওয়া দূরে থাক, তাঁহারা কথা সকলও পরিষ্কার ও বিশুদ্ধরূপে উচ্চারণ করেন না। কোন শব্দের উচ্চারণ দোষ ধরিয়া দিলেও তাঁহারা এরূপ তর্ক করেন যে, ঐ ভুল উচ্চারণ ব্যতীত সুরের লঙ্ঘন হয় না। এই প্রকার কত অসঙ্গত তর্ক যে তাঁহারা করেন, তাহা শুনিলে চমৎকৃত হইতে হয়। গানের কথা স্পষ্টরূপে উচ্চারণ করিয়া, তাহার অর্থ বুঝিতে যদি শ্রোতাকে সুবিধা ও সাবকাশ না দেওয়া হয়, তবে গান গাওয়ারই বা ফল কি ? কেবল স্বপ্ন শুনাইতে হইলে, যন্ত্র বাজাইলেই ত হইতে পারে। কিন্তু যন্ত্র-সংগীতে যে ফলোৎপন্ন হয়, কণ্ঠ-সংগীতে তাহার বহু গুণ অধিক হওয়া উচিত। যাত্রার বালকেরা স্পষ্টরূপে

গানের কথা উচ্চারণ করিতে শিক্ষিত হয় না ; ইহাতে সর্বদাই এই কুফল হয় যে, বক্তারা উপযুক্ত মত অভিনয় করিয়া যে রসের উদ্দীপনা করে, বালকেরা তদ্বিষয়ক গান জবজব রূপে গাইয়া সব মাটি করিয়া দেয়। স্পষ্ট করিয়া ষথারসাহস্বারে গান গাওয়া কি বালকের সাধ্য ? উত্তম অভিনয়ের পর যদি গানটিও তত্পর হয়, অন্ততঃ গানের কথাও যদি লোকে বুঝিতে পারে, তাহা হইলে উহা অতি পাষণ্ড-হৃদয় লোকেরও নয়ন হইতে অশ্রুবারি টানিয়া বাহির করে। প্রাচীনেরা সংগীতের যে সকল দৈব শক্তির কথা বলিয়াছেন, তাহা নিতান্ত অযুক্ত নহে। উত্তম কবিত্ব পূর্ণ কথা সমূহ যদি ষথারসাহস্বায়িক স্বর-বিন্যাস যুক্ত হইয়া সুললিত মধুর কণ্ঠে গীত হয়, তাহাতে ঐন্দ্রজালিকী শক্তি অবশ্যই বর্তে ; ইহা কে সন্দেহ করিবে ?

গায়কের কণ্ঠ-কৌশল, ও বুদ্ধি-বিবেচনার ইতরবিশেষে গানের ফলের তারতম্য হয়। স্বগায়কের মার্জিত কণ্ঠ ও কর্ণের যেরূপ প্রয়োজন, তেমনি তাহার সদন্তঃকরণ ও ভাবপ্রাহিতারও প্রয়োজন ; এবং তাহার এরূপ সহজদয়তা ও সহানুভূতি থাকা উচিত যে, হাসিলে হাসে, কাঁদিলে কাঁদে। ইংরাজী সুলেখক কার্লাইল প্রসিদ্ধ জার্মানীয় কবি এবং দার্শনিক গেটীর বিষয়ে বলেন যে, ‘তিনি তাঁহার প্রত্যেক লোমকূপ দিয়া দর্শন করেন।’ সেইরূপ, ষথার্থ শ্রেষ্ঠ গায়ক আমরা তাঁহাকেই বলি, যিনি তাঁহার প্রত্যেক লোমকূপ দিয়া কেবল যে দেখেন, তাহা নহে, অহুভবও করেন। অধুনা ঐ প্রকার গায়ক কয়টা অস্বদেশে প্রাপ্ত হওয়া যায় ?

১২শ পরিচ্ছেদ :—হিন্দু সঙ্গীতের প্রাচীন শাস্ত্র ।

হিন্দু সঙ্গীতের অনেক সংস্কৃত গ্রন্থ আছে ; ষথা,—সংগীত-নির্ণয়, সংগীত-দর্পণ, সংগীত-দামোদর, সংগীত-রত্নাকর, সংগীত-পারিজাত, সংগীত-রত্নাবলী, রাগবিবোধ, রাগসরস্বসার, রাগার্ণব, নারদসংহিতা, ধনিমঞ্জরী, ইত্যাদি। এই সকল গ্রন্থ প্রায়ই পাণ্ডুলিপি অবস্থায় রহিয়াছে ; দুই একখানি মাত্র মুদ্রাস্থিত হইয়া প্রকাশিত হইয়াছে। অতএব ঐ সকল প্রাচীন গ্রন্থে কি আছে না আছে, তাহা কুতূহলী সাধারণের জানিবার সুবিধা নাই।

এ পর্যন্ত ঐ সকল গ্রন্থের যে কিছু মর্ম্ম অবগত হওয়া গিয়াছে, তাহাতে স্পষ্টই বোধ হয় যে, প্রাচীন কালের সংগীত এখনকার সংগীত হইতে ভিন্ন ছিল ; যুক্তিতেও তাহাই প্রতিপন্ন হয়। কারণ পৃথিবীর সকল বিষয়ই পরিবর্তনশীল, এবং তৎসহিত, অনেকের মতে, উন্নতিশীল। কি ভাষা কি লিখা পড়া, কি আচার ব্যবহার, সকলই কালে

পরিবর্তিত হয়, এবং ক্রমে উন্নতির দিকে নীত হইয়া থাকে । পরিবর্তন সকলেই স্বীকার করেন ; কিন্তু অনেকে উন্নতি স্বীকার করেন না । প্রাচীন ভাষার পরিবর্তনে ও অপভ্রংশে আধুনিক ভাষা সমূহের উৎপত্তি ; সেই অপভ্রংশে কি উন্নতি ? তদুত্তরে এরূপ তর্ক উঠিতে পারে যে, মনের ভাব ব্যক্ত করাই যখন ভাষার প্রয়োজন ও মুখ্য উদ্দেশ্য, তখন যাহাতে সহজে ও সংক্ষেপে সেই কার্য সমাধা হয়, তাহাকেই সর্বোৎকৃষ্ট বলিতে হয় । মনে কর, ‘কাঠ কাটি’, এই বাক্যটি সহজ ; না ‘কাঠম্ কর্তয়ামি’—এই বাক্যটি সহজ ? ‘কাঠ কাটি’ যে অনেক সহজ ও সংক্ষেপ, তাহা কেহ অস্বীকার করিতে পারেন না । পূর্বাপেক্ষা এই প্রকার সহজ ও সংক্ষেপ হওয়াকেই স্থান বিশেষে উন্নতি বলা যায় ; কেননা উন্নতি আপেক্ষিক শব্দ । যাহা হউক, এক্ষণে এ গুরুতর বিষয়ের তর্কে ক্ষান্ত দেওয়া বাউক । সংগীতও যে প্রাচীন কালাপেক্ষা ক্রমে উন্নত হইয়াছে, তাহার আর সন্দেহ নাই * । ঐ উন্নতি পরিবর্তন মূলক ; সেই পরিবর্তনের গতি কেহ রোধ করিতে পারে না ।

কেহ কেহ ইচ্ছা করেন এবং চেষ্টারও ভাণ করেন যে, প্রাচীন কালে সংগীত বেরূপ ছিল, এক্ষণে সেইরূপ হয় । কিন্তু ইহা যে অসম্ভব, তাহা তাঁহার বিবেচনা করেন না । বাঙ্গালা ভাষাপেক্ষা সংস্কৃত ভাষা অনেক উৎকৃষ্ট, এবং সংস্কৃত ভাষার সম্পূর্ণ ব্যাকরণও প্রাপ্ত হওয়া গিয়াছে, তথাপি বাঙ্গালা ভাষা তুলিয়া দিয়া সংস্কৃত ভাষা প্রচলিত করা যেমন অসম্ভব ব্যাপার, আধুনিক সংগীতের পরিবর্তে প্রাচীন সংগীত প্রচলিত করাও তদ্রূপ অসম্ভব । প্রাচীনকালে সংগীত যে কি প্রকার ছিল, তাহা আমাদের বিশেষ করিয়া জানিবারও উপায় নাই । পূর্বে যে সকল প্রাচীন সংস্কৃত গ্রন্থের উল্লেখ করা হইল, তাহাতে প্রাচীন হিন্দুগণ কি প্রণালীতে গান বাজ্ঞ ও কর্তব্য করিতেন, তাহার কিছুই নাই ; অর্থাৎ প্রকৃত স্বরলিপি অভাবে প্রাচীনকালের গান কি গত্ কোন গ্রন্থেই নাই । ঐ সকল গ্রন্থ কেবল সঙ্গীতের উপপত্তিতেই পরিপূর্ণ, এবং সেই সকল

* “কথিত আছে যে বৈদিক গান হইতেই লৌকিক গান নিঃসৃত ; তাহা সম্ভব বটে । আদিম কালের ত্রৈবর্ধ্য গান উন্নত হইয়াই ক্রমে ঊনবিংশ শ্রব হইয়াছে,—(শুদ্ধ শ্রব ৭, বিকৃত ১২) । পর পর উৎকর্ষ সাধনই হইয়া থাকে ।

“ত্রৈবর্ধ্য গানের পরেই এই সপ্ত শ্রবের সৃষ্টি এবং সেই সপ্ত শ্রবেই গান হইত । কুশীলব যখন রাম সভার রামায়ণ গান করিয়াছিলেন, তখন তাহা শুদ্ধ সপ্ত শ্রবেই গীত হইয়াছিল । বিকৃত ১২ শ্রব যোগ ছিল কি না সন্দেহ ।

“কৌশল এক হইলেও আদিম মানব মনে তাহার সর্বাংশে স্মৃতি পাব নাই বলিয়াই একবারে ১২ শ্রবের জন্ম হয় নাই । ইহাও ক্রমে হইয়াছে ।”

(শ্রীকৃত ভাষার রামদাস সেন মহাশয় কৃত ‘ঐতিহাসিক রহস্য’, ৩য় ভাগ ।)

উপপত্তির কার্যিক উপযোগিতাও সম্যক বুঝা যায় না ; কারণ “খনির ভিতর হাতি পুরার” জ্ঞান সমস্ত বিষয় ছন্দের অনুরোধে এমন সংক্ষেপে লিখিত হইয়াছে যে, তাহার বার্থ মর্খোদ্যটন করা দুঃসাধ্য ব্যাপার, এবং অর্থ সংগ্রহ হইলেও প্রয়োজনীয় আসল কথা অতি অল্পই পাওয়া যায় † ।

এক্ষণে যে সকল সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থ দেখিতে পাই, তাহারা যে সংগীত শাস্ত্রের আদি গ্রন্থ, তাহা নহে । যে কালে সংগীত শাস্ত্র প্রথম প্রস্তুত হইয়া গ্রন্থীকৃত হইয়াছে, অর্থাৎ যে সময়ে ঐতিহ্য, স্বর, গ্রাম, মুচ্ছনা প্রভৃতি সংগীতের উপপত্তি ও পরিভাষা প্রথম উদ্ভাবিত হইয়াছে, তাহার বহুকাল পরে উল্লিখিত গ্রন্থ সমূহ লিখিত হইয়াছে ; কারণ এই সকল গ্রন্থে সর্বদাই এইরূপ কথা সকল পাওয়া যায়, যথা, —“ভরতেন উক্তম্,” “কথিতাঃ কবীন্দ্রেঃ,” “কথিতাঃ পূর্ব স্থরিভিঃ,” “নিগীতো গান কোবিদৈঃ,” প্রোক্তঃ পুরাতনৈঃ,” ইত্যাদি । অতএব মধ্য কালে যে এই সকল গ্রন্থ প্রণীত হইয়াছে, তাহার কোন সন্দেহ নাই । ভরত, নারদ ও হুম্মান, ইহারাই আদি শাস্ত্রকার ও মত সংস্থাতা ; তাহার যথেষ্ট প্রমাণ পাওয়া যায় । ইহাদেরই বিলুপ্ত ও অসম্পূর্ণ মতাবলম্বনে মধ্য কালের গণ্ডিতগণ যে সকল গ্রন্থ রচনা করিয়াছেন, তাহাই আমরা পাইতেছি । আদি শাস্ত্রকারদিগের গ্রন্থ সবই লোপ পাইয়াছে, তাহার একখানিও নাহ । বর্তমান সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থ সকলকে সংগীতের শাস্ত্র এবং তাহাদের প্রণেতা মধ্য কালীয় লেখকদিগকে শাস্ত্রকার, এরূপ কখনই বলা যাইতে পারে না । ইহা যাহারা মনে করেন, তাহাদের বিশেষ ভ্রম । অতএব শাস্ত্রকার ও গ্রন্থকার অনেক ভিন্ন কথা । গ্রন্থকারগণ, বোধ হয়, আদি শাস্ত্রকারদিগের স্থাপিত উপপত্তি সকল সম্যক না বুঝিয়া, এবং তাহা কর্তব্যের সহিত ঐক্য না করিয়া নিজ নিজ গ্রন্থে উহা বর্ণনা করিয়াছেন ; তজ্জন্ত এই সকল উপপত্তি অস্পষ্ট হইয়া পড়িয়াছে ; এবং সেই কারণে তাহাদের বর্ণনাতেও পরস্পর ঐক্য নাই । পূর্বকালের লেখকগণ পৃথিবী, জল, বায়ু, অগ্নি, চন্দ্র, সূর্য, নক্ষত্র, বিদ্যুত, প্রভৃতি তাবৎ বিষয়েরই ষে রূপ পৌরাণিক ব্যাখ্যা দিয়াছিলেন, সংগীতের সংস্কৃত গ্রন্থ-কারগণও সমস্ত বিষয়ের সেইরূপ পৌরাণিক ব্যাখ্যা দিয়াছেন ; তজ্জন্ত সকল বিষয়ের

† পণ্ডিতপ্রবর শ্রীমদ্র ডাক্তার বামদাস সেন মহোদয়ের জ্ঞান চিন্তাশীল ও সংস্কৃত শাস্ত্র বিশাৰদ ব্যক্তিই এরূপ বলিয়াছেন,—“কোন কোন গ্রন্থ রাগাদির রূপ বর্ণনায় পৰিপূর্ণ, অন্ত সার কথা কিছুই নাই, এবং কোনখানি বা অলঙ্কার গ্রন্থেব ছায়া মাত্র । আমরা বহু অনুসন্ধানের পর সঙ্গীত-দামোদর সংগ্রহ করিয়াছি । পূর্বে ভাবিয়াছিলাম যে ইহার মধ্যে সঙ্গীত সম্বন্ধে যাবতীয় গুঢ় কথা প্রাপ্য হইবে, কিন্তু গ্রন্থ পাঠে এককালে হতাশ হইলাম । এখানিও এক প্রকার অলঙ্কার গ্রন্থ মাত্র, ইহার মধ্যে রাগাদির ভেদ কিছুই সন্নিবিষ্ট হয় নাই । • • • • এদিকে আড়ম্বর অনেক কিন্তু কাজে কিছুই নহে ।”

(‘ভারতবর্ষের সঙ্গীত শাস্ত্র,’ ঐতিহাসিক রহস্য, ১ম ভাগ) ।

বধার্ঘ ও বিমুক্ত তাৎপর্য গ্রন্থকারগণের রূপক বর্ণনার আড়ম্বর হইতে উদ্ধার করা দুঃসাধ্য ।

কেহ কেহ যে বলেন সঙ্গীতের চারি প্রকার মত প্রচলিত,—ব্রহ্মার মত, ভরত মত, হরুমন্ত মত ও কল্লিনাথ মত, ইহার কোন অর্থ নাই । ব্রহ্মা সৃষ্টিকর্তা ; তাঁহার কৃত কোন সঙ্গীত মত থাকা পৌরাণিক কথা মাত্র । ‘সঙ্গীতসারের’ অমুক্রমণিকাতে লিখিত হইয়াছে যে, নারদ কৃত পঞ্চমসার-সংহিতার মতে ব্রহ্মার পাঁচ শিষ্য,—ভরত, নারদ, রত্না, হহ ও তুম্বক । ভরত যখন ব্রহ্মার শিষ্য, তখন ব্রহ্মার মত হইতে ভরতের মত বিভিন্ন হয় কিম্বে ? সেকালেও কি গুরু মারা বিদ্যা ছিল ? অতএব ব্রহ্মার মতটী কৃত্রিম জাল মত । প্রথমে ভরত, তৎপবে হরুমান, ইহারাই আদি শাস্ত্র কারক । আদি রাগ-রাগিণী সম্বন্ধে ইহাদের মতে পরস্পর অনৈক্য দৃষ্ট হয় না ।

মধ্যকালের কোন সঙ্গীত-গ্রন্থকার আদি রাগ-রাগিণীর এক নূতন মত উদ্ভাবন পূর্বক, তাহা ব্রহ্মাকৃত মত বলিয়া প্রচার করিয়াছেন, এতদ্ভিন্ন ব্রহ্মার রচিত কোন মত ছিল না । কল্লিনাথ ‘সঙ্গীত-রত্নাকরের’ টীকাকার,—আধুনিক লোক ও সংগ্রহকার মাত্র ; তাঁহাকে সঙ্গীতের মত সংস্থাতা বলা যাইতে পারে না । তাহা হইলে প্রত্যেক গ্রন্থকারকেই এক এক মত সংস্থাতা বলিতে হয় । ‘তোফৎ-উল-হিন্দ’ প্রণেতা মির্জাখাঁ * প্রথমে লিখিয়া যান যে, সঙ্গীতের উক্ত চারি মত প্রচলিত ; তাঁহারই দেখাদেখি সকলে ঐ চারি মতের কথা বলিয়া থাকেন । বস্তুতঃ ভরত মত ও হরুমন্ত মত, সঙ্গীতের এই দুইটী মতই আসল । ভরত বাল্মীকির সহস্রময়ী ; তিনি যেমন নাটকের সৃষ্টি করিয়াছিলেন তেমনি সঙ্গীত শাস্ত্রও রচনা করিয়াছিলেন । পবনন্দন রামসেবক যে ‘হরুমান’, তিনিই এই সঙ্গীত শাস্ত্র প্রণেতা কি না, তাহা নিশ্চয় জানা যায় না । কেহ কেহ এই সঙ্গীতকার হরুমানকে আঙনেয় বলিয়াও ব্যক্ত করিয়াছেন । কলভঃ হরুমান নামক এক ব্যক্তি যে অতি পণ্ডিত ছিলেন, তাহার সন্দেহ নাই ; কেননা তাঁহার কৃত অগ্গাণ্ড গ্রন্থও ছিল, শুনা যায় । হরুমন্তের আদি সঙ্গীত গ্রন্থ যেমন পাওয়া যায় না, তেমনি ভরত মতের গ্রন্থও পাওয়া যায় না । ‘সঙ্গীতসার’ প্রণেতা শ্রীযুক্ত ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী মহাশয় কোন কোন আদি রাগ-রাগিণীর আধুনিক ঠাঁটের সহিত হরুমন্ততানুযায়িক ঠাঁটের অনৈক্য দেখিয়া মনে করিয়াছেন যে, হরুমন্ত মত এখন কোথাও প্রচলিত নাই । কিন্তু রাগ-রাগিণীর ঠাঁট কালক্রমে যে কতই পরিবর্তিত হইয়া গিয়াছে, ইহা তিনি প্রাধান্য করেন নাই ; এইজন্য তাঁহার মীমাংসা

* ইনি ঐ গ্রন্থে সঙ্গীত রূপণ, রাগার্ণব প্রভৃতি সংস্কৃত সঙ্গীতগ্রন্থাদিব মতানুসারে হিন্দু সঙ্গীত বিষয়ক প্রভাব পারম্পর্য্য লিখিয়াছিলেন ।

যুক্তিসঙ্গত হয় নাই। প্রসিদ্ধ সার্ব উইলিয়ম্ জোন্স্‌ তাৎকালিক জীবিত সঙ্গীতবেত্তা-দিগের ও বিবিধ সংস্কৃত সঙ্গীতগ্রন্থের মতানুসারে রাগ-রাগিণী বিষয়ে যে প্রস্তাব লিখিয়াছিলেন, তাহাতেও তিনি হরুমন্ত-মতানুযায়িক আদি ছয় রাগ ও পাঁচ পাঁচ রাগিণীর বৃত্তান্তই বর্ণনা করেন। ইহাতে হরুমন্ত মত প্রচলিত থাকা সম্বন্ধে আর সম্ভেদ থাকিতে পারে না।

সংস্কৃত সঙ্গীত-গ্রন্থকারগণ সঙ্গীতের বিষয় সকল কি প্রকারে বর্ণনা করিয়াছেন, তাহা নিয়ে প্রকটিত হইতেছে।

সকল গ্রন্থকারই বলিয়াছেন যে, সঙ্গীত দুই প্রকাব * :—মার্গ ও দেশী। মার্গ সঙ্গীত দেবলোকে, এবং দেশী সঙ্গীত মর্ত্যলোকে প্রচলিত। ঐ দেশী সঙ্গীতই সংস্কৃত গ্রন্থাদিতে বর্ণিত হইয়াছে। ইহাতেই জানা যায় যে, অতি প্রাচীনকালে সঙ্গীত কিরূপ ছিল, তাহা সংস্কৃত গ্রন্থকারগণও জানিতেন না। তাঁহারা গীত, বাণ ও নৃত্য, এই তিনকেই সঙ্গীত বলিয়া † তাহার ‘তৌর্য্যাত্তিক’ নাম দিয়াছেন; এবং ধাতু—অর্থাৎ সুর ও মাত্রা সংযোগে যাহা কিছু নিষ্পন্ন হয়, তাহাকেই গীত বলিয়াছেন ‡। সেই গীত দুই প্রকার—যজ্ঞ-গীত, যাহা বেণু বীণাদিতে উৎপন্ন হয়; এবং গাত্র-গীত, যাহা মুখ হইতে উৎপন্ন হয়।

সংস্কৃত :—উক্ত গ্রন্থকারদিগের বর্ণনা মতে সঙ্গীতের সাত সুর সাতটা ইতর প্রাণীর স্বর হইতে সংগৃহীত হইয়াছে; যথা,—ষড়্‌জ—ময়ূব হইতে, ঋষভ—বৃষ হইতে, গান্ধার—ছাগ হইতে, মধ্যম—বক হইতে, পঞ্চম—কোকিল হইতে, দৈবত—অশ্ব হইতে, এবং নিষাধ—হস্তী হইতে। এই বর্ণনা যে কেবলই কল্পনা-মূলক, তাহা সঙ্গীত-বেত্তা মাঝেই স্বীকার করেন। চিন্তাশীল বুদ্ধিমান ব্যক্তিগণ সকল বিষয়েরই কারণানুসন্ধানে প্রবৃত্ত হন। সঙ্গীতের সাত সুর মতস্ত্র কোথায় পাইল? প্রাচীনকালে বিজ্ঞানালোক অভাবে ঐ গ্রন্থের উত্তরাংশসন্ধানেই কল্পনা-দেবী উক্ত বিবরণের জন্ম

“মার্গদেশী বিভাগেন সঙ্গীতঃ দ্বিবিধঃ মতঃ।

মহাদেবস্ত পুরতন্ত্রমার্গাখ্যং বিশুদ্ধিঃ।

তত্র দেশতয়ারীত্যা বৎস্তালোকানুরঞ্জকঃ॥”

সঙ্গীত-দর্পণ।

গীতং বাণ্যং তথা নৃত্যং ত্রিভিঃ সঙ্গীতমুচ্যতে॥”

“ধাতুমাত্রা সমাযুক্তঃ গীতমিচ্ছ্যচ্যতে বুধৈঃ।

তত্র নান্যাকো ধাতুমাত্রা চাক্ষর সঞ্চয়ঃ।

গীতঞ্চ দ্বিবিধং শ্রোতব্যং যন্ত্রগাত্র-বিভাগতঃ।

যন্ত্রঃ স্তাষেণুবীণানি গাত্রস্ত মুখম্‌ মতঃ॥”

সঙ্গীত-শাস্ত্র।

দিয়াছেন । এইজন্য ইহাতেও গ্রন্থকারদিগের নানাপ্রকার মত দৃষ্ট হয় * । মহেশ্বরের সকল বিভা এই যে নিজের বুদ্ধি-বিবেচনা সম্বৃত, ইহা প্রাচীন কালের লোকেরা বিশ্বাস করিতেন না ।

সাতটি সুরের নামের মধ্যে ষড়্জ, ঋষভ, মধ্যম ও পঞ্চম, এই কয়েকটি নামের অর্থ বুঝা যায় । কেহ কেহ ষড়্জের অর্থ একরূপ করিয়াছেন,—“ষট্ জায়ন্তে ষম্মাৎ”, অর্থাৎ ষাহা হইতে ছয়টি জন্মিয়াছে, তাহার নাম ষড়্জ ; আবার কেহ কেহ বলেন যে, নাসা, কর্ণ, মূর্ধা, তালু, জিহ্বা ও দন্ত, এই ছয় স্থান স্পর্শ করত উৎপন্ন হেতু ষড়্জ নাম হইয়াছে † । বস্তুত উক্ত প্রথম ব্যাখ্যাই যুক্তিসঙ্গত বোধ হয় । ঋষভ অর্থে বৃষ ষাহার রব হইতে উহা গৃহীত হইয়াছে । মধ্যম অর্থাৎ মধ্য স্থানীয়—উপরেও তিন সুর নীচেও তিন সুর । পঞ্চম—পঞ্চম স্থানীয় । বাকী তিনটি নাম—গান্ধার, ধৈবত ও নিষাদ, ইহাদের প্রকৃত অর্থ কোন গ্রন্থে পাওয়া যায় না । ইহা বা কৃত্রিম সংজ্ঞা মাত্র, ইহাই বোধ হয় । কিন্তু কোন কোন গ্রন্থকার ইহাদের এক এক আশ্চর্য্য অর্থ করিয়াছেন । সংগীত-দামোদর কর্ত্তা বলিয়াছেন যে, নাভি হইতে বায়ু উত্থিত হইয়া, এবং তাহা কণ্ঠে ও মস্তকে আহত হইয়া যে ধ্বনি উৎপন্ন হয়, এবং ষাহা নানা গন্ধযুক্ত ও পবিত্র, তাহার নাম গান্ধার ‡ । কোন সুরের ভাল, কি অধিক গন্ধ, কোন সুরের মন্দ গন্ধ, কি গন্ধ নাই, ইহা একালের লোকের বুঝিবার শক্তি নাই । কিন্তু বাস্তবিক সুরের গন্ধ থাকা অস্বাভাবিক ব্যাপার । আরও নিম্ন স্থান হইতে বায়ু উঠিয়া কণ্ঠে ও মস্তকে আহত হইয়া, কেবল গান্ধার কেন, সকল সুরই উৎপন্ন হইয়া থাকে । অতএব সুরের নামের ব্যাখ্যাতে গ্রন্থকারদিগের ঐ প্রকার অদ্ভুত কল্পনারই পরিচয় পাওয়া যায়, আসল বিষয় কিছুই নাই ।

গ্রন্থকারগণ সকলেই কবি ; তাঁহার। সংগীতের সকল বিষয়ই কবি-কল্পনার অন্তর্গত করিয়া, কেবল স্ব স্ব ক্যাবিক বর্ণনা-চাতুর্য্যই দেখাইয়াছেন । মহেশ্বরের ত্রায় সুরেরাও

* “ময়ূ-বৃষভচ্ছাগ ক্রৌঞ্চ কোকিল-বাজিনঃ ।

মাতঙ্গশ্চ ক্রমেনাহ স্ববানেতান্ সুহৃগমান্ ।” সঙ্গীত-দামোদর ।

“ময়ূর-চাতক-চ্ছাগ-ক্রৌঞ্চ-কোকিল-মধুরাঃ ।

গজশ্চ সপ্ত ষড়্জাদীন্ ক্রমাচ্ছচারবন্ত্যমী ॥ সঙ্গীত-বভ্রাকর ।

† “নাসাং কণ্ঠ-মূরতালুং জিহ্বাং দন্তাংশ্চ সংস্পৃশম্ ।

ষড়্ভাঃ সঞ্জায়তে ষম্মাৎ তস্মাৎ ষড়্জ ইতিস্মৃতঃ ॥” সংগীতসার-সংগ্রহ ।

‡ “বায়ুঃ সমুদাতোনাসেঃ কণ্ঠ শীর্ষ সমাহতঃ ।

নানা গন্ধবহঃ পুণ্যো গান্ধারস্তেন হেতুনা ॥” সঙ্গীত-দামোদর ।

বিভিন্ন জাতি ও বর্ণ; বিভিন্ন দেবোপাসক; বিভিন্ন স্থান নিবাসী; ও স্ত্রী পুত্রাদি বিশিষ্ট। ষড়্জাদি সপ্ত স্বরেরা পুরুষ, দ্বাবিংশতি শ্রুতি উহাদের স্ত্রী; এবং ছয় রাগ উহাদের পুত্র। শুদ্ধ স্বর আখ্যাজাতি; বিকৃত অর্থাৎ স্থানচ্যুত কড়ি-কোমল স্বর অর্দ্ধস্বর হেতু শূদ্র জাতি ও পতিত*। উহা কি প্রকার, তাহা নিয়ে প্রদর্শিত হইতেছে:—

স্বর।	জন্ম-ভূমি।	জাতি	বর্ণ।	ইষ্টদেবতা।	স্ত্রী	পুত্র।
ষড়্জ ...	জম্বুদ্বীপ ...	ব্রাহ্মণ ...	কৃষ্ণ ...	অগ্নি ...	৪ শ্রুতি	ভৈরব
শ্রবত ...	শাকদ্বীপ ...	ক্ষত্রিয় ...	কপিঞ্জর ...	ব্রহ্মা ...	৩ শ্রুতি	মালকোণ
গান্ধার ...	কুশদ্বীপ ...	বৈশ্য ...	কনকান্ড ...	সরস্বতী ...	২ শ্রুতি	হিন্দোল
মধ্যম ...	ক্রৌঞ্চদ্বীপ ...	বান্ধব ...	শুভ্র ...	মহাদেব ...	৪ শ্রুতি	দীপক
পঞ্চম ...	শাল্যদ্বীপ ...	ব্রাহ্মণ ...	পাত ...	লক্ষ্মী ...	৪ শ্রুতি	মেঘ
ধৈবত ...	শেতদ্বীপ ...	ক্ষত্রিয় ...	ধূসব ...	গণেশ ...	৫ শ্রুতি	শ্রী
নিষাদ ...	পুন্ড্রদ্বীপ ...	বৈশ্য ...	হরিৎ ...	দুর্গা ...	২ শ্রুতি	নিঃসঙ্গান

উক্ত বিষয়গুলির মধ্যে কেবল শ্রুতিরই কিছুই কার্যিক ব্যবহার ও স্বরের সহিত সাংগীতিক সম্বন্ধ আছে। তন্মিত্ত সমস্তই কাল্পনিক সংযোজন। ঐরূপ বর্ণনাই লোকের সাংগীত বিষয়ে কুসংস্কারের মূল।

সম্প্রদায়িক:—প্রাচীন শাস্ত্রকারেরা পর-পর উক্ত তিন সপ্তকের স্বন্দর তিনটি নাম দিয়াছেন:—মজ্জ, মধ্য, তার। এই মজ্জ শব্দের অপভ্রংশেই বোধ হয় ‘মুদারা’ হইয়াছে,

“অম্বু-শাক-কুশ-ক্রৌঞ্চ-শাল্যদ্বীপ-শেতদ্বীপ-পুন্ড্রদ্বীপ-ভেতনামহ

ধীপেব পুন্ড্রবৈচিত্রে জাতাঃ ষড়্জাদয়ঃ ক্রমাৎ ॥” সঙ্গীত-রত্নাকর।

“কৃষ্ণবর্ণো ভবেৎ ষড়্জ শ্রবতঃ শ্রুতিপঞ্জরঃ।

কনকান্ডস্ত গান্ধারো মধ্যঃ কৃষ্ণমমগ্রভঃ ॥

পঞ্চমস্ত ভবেৎ পীতো ধূসবঃ ধৈবতঃ বিহঃ।

নিষাদঃ শুক বর্ণঃ স্রাব ইত্যাতঃ স্বরবর্ণতা ॥

পঞ্চমো মধ্যমঃ ষড়্জ ইতোতে ব্রাহ্মণাঃ স্তুতাঃ।

শ্রবতো ধৈবতস্তাপি ইত্যাতো ক্ষত্রিয়াবৃণ্ডো ॥

গান্ধারস্ত নিষাদস্ত বৈশ্যাবর্দ্ধেন বৈশ্বতো ॥

শূদ্রস্বং বিজ্ঞিচ্চাচ্চেন পতিতস্বরঃ সশয়ঃ ॥” বারদ-সংহিতা।

বাহা এক্ষণে তুল্য ক্রমে মধ্য-সপ্তকের সংজ্ঞা হইয়া গিয়াছে। গ্রন্থকারেরা বলিয়াছেন যে, ঐ ১ম, মস্ত্র সপ্তক নাভি হইতে, ২য়, মধ্য সপ্তক বক্ষ হইতে, ৩য়, তার সপ্তক মস্তক হইতে, নির্গত হয়। এই সংস্কার যে ভ্রান্তি-সঙ্কুল, তাহা শারীরতত্ত্ববিৎ মাঝেই জানেন। প্রাচীন কালে শাবীরবিজ্ঞা সম্যক্ প্রস্ফুটিত না হওয়াতেই ঐ ভ্রমের উৎপত্তি হইয়াছে। নাভি হইতে কোন সাংগীতিক ধ্বনি নির্গত হয় না; সকল স্বরই কণ্ঠ হইতে নির্গত হয়, ইহা ১ম পরিচ্ছেদে দিস্তারিত বিবৃত হইয়াছে। উদরাময়ের পীড়া হইলে নাভির গড়্ গড়্ শব্দ শুনা যায়; এতদ্বিন্ন সাংগীতিক ধ্বনি উৎপাদনের কোন কল-বল নাভির মধ্যে নাই। নাভি হইতে কোন স্বর যে নির্গত হয় না, তাহা পরীক্ষার্থ এক সহজ উপায় বলি; ঋদ স্বর উচ্চারণ কালীন নাভিহলে হাত দিয়া সবলে চপিয়া ধরিলেই জানা যাইবে যে, স্বর বিকৃত কিম্বা বন্ধ হয় কি না কিন্তু কণ্ঠ টিপিয়া ধরিলে অল্পেই স্বর বিকৃত ও বন্ধ হইয়া যায়। সেই রূপ বক্ষ ও মস্তক হইতেও কোন স্বর উৎপন্ন হয় না। খাদ, মধ্য ও উচ্চ এই প্রকার তিনটি সপ্তকের সহিত প্রাচীন গ্রন্থকারগণ শরীরের উক্ত পর পর উক্ত তিন স্থানের উপমা দিতে যাইয়া স্বরোৎপাদনে স্থান নির্ণয়েরও চেষ্টা করিতে ঐ ভ্রমে পতিত হইয়াছেন।

শ্রুতি ও গ্রামঃ—পূর্বকালে বিবিধ প্রকার স্বর-গ্রামের ব্যবহার ছিল। সেই সকল গ্রামের সপ্তস্বর মধ্যবর্তী অন্তরের নিয়ম বিভিন্ন প্রকাব। সেই বিভিন্নতা প্রদর্শনার্থ প্রাচীন শাস্ত্রকারেরা গ্রামকে কেহ ষাণ্টিশ, কেহ তদতিরিক্ত স্ফ্রাস্তুরে বিভাগ করিয়াছেন। সেই স্ফ্রাস্তুরভূত স্বরের নাম ‘শ্রুতি’ রাখা হইয়াছে। প্রাচীন সংগীত-গ্রন্থাদিতে তিন প্রকার গানের উল্লেখ দেখা যায় :—ষড়্জ গ্রাম, মধ্যম গ্রাম, ও গান্ধার গ্রাম। এই তিন গ্রামে সপ্তস্বরের নিয়ম বিভিন্ন প্রকার; সেই নিয়ম প্রদর্শন জন্ত কোন আদি শাস্ত্রকার ষাণ্টিশতি শ্রুতির ব্যবহার করিয়াছিলেন; এবং তাহাদের ২২টি নাম দিয়া তাহাদিগকে পাঁচ জাতিতে বিভাগ করিয়াছিলেন; যথা, —দীপ্তা, আয়তা, করুণা, মৃদু ও মধ্যা। চারিটি শ্রুতি দীপ্তা, চারিটি মৃদু জাতি, পাঁচটি আয়তা জাতি, তিনটি করুণা জাতি, এবং ছয়টি মধ্যা জাতি। কি তৎপর্যে যে এই পাঁচ জাতি হইয়াছে তাহা শাস্ত্রকারেরাই জানেন। কিন্তু বাস্তবিক উহা কাল্পনিক; উহার কোন সাংগীতিক তাৎপর্য্য দৃষ্ট হয় না। সংস্কৃত-গ্রন্থাদিতে উক্ত তিন গ্রামে বেরূপ শ্রুতি বিভাগানুসারে সপ্ত স্বর স্থাপিত হইয়াছে, তাহা আধুনিক কালের স্বরগ্রামস্থ সপ্ত স্বর হইতে অনেক ভিন্ন। নিম্নে তাহা প্রদর্শিত হইতেছে :—

সংখ্যা	অভিন্ন নাম ।	জাতি ।	বড়-জ-গ্রাম*	মধ্যম-গ্রাম ।	গাছার-গ্রাম ।
১	ভীষ্মা †	দীপ্তা	.	.	নি—.
২	কুম্ভভী	আয়ত	.	.	.
৩	মন্দা	মুহ	.	.	.
৪	ছন্দোবতী	মধ্যা	সা—.	সা—.	সা—.
৫	দয়াবতী	করণা	.	.	.
৬	রঞ্জনী	মধ্যা	.	.	নি—.
৭	রতিকা	মুহ	নি—.	নি—.	.
৮	রোজী	দীপ্তা	.	.	.
৯	ক্রোধা	আয়ত	গ—.	গ—.	.
১০	বজ্রিকা	দীপ্তা	.	.	গ—.
১১	প্রসারিণী	আয়ত	.	.	.
১২	প্রীতি	মুহ	.	.	.
১৩	মার্জনী	মধ্যা	ম—.	ম—.	ম—.
১৪	ক্ষিতি	মুহ	.	.	.
১৫	রক্তা	মধ্যা	.	.	.
১৬	সন্দীপনী	আয়ত	.	প—.	প—.
১৭	আলাপিনী	করণা	প—.	.	.
১৮	মদন্তী	করণা	.	.	.
১৯	রোহিণী	আয়ত	.	.	ধ—.
২০	রম্যা	মধ্যা	ধ—.	ধ—.	.
২১	উগ্রা	দীপ্তা	.	.	.
২২	ফোড়িনী	মধ্যা	নি—.	নি—.	.

* “বড়-জ-গ্রামে গৃহীতো গঃ বড়-জ-গ্রামে কাননভবেৎ ।

তত্তত্ত্বকৃত্তীরঃ ভাবুভো নাত্র সংশয়ঃ ॥

ভতো বিতীয়ো গাছারভূর্ধো মধ্যমভতঃ ।

মধ্যমাং পঞ্চমভবৎ কৃতীয়ো বৈষমভততঃ ॥

নিবাসোহতো বিতীরভ ততঃ বড়-জ-ভূর্ধকঃ ।” বক্তিল ।

† বাবু সারদা প্রসাদ ঘোষ মহাশয়ের প্রকাশিত শাস্ত্রের প্রণীত সংস্কৃত ‘সঙ্গীত-রসায়ন’ বইতে

মধ্যম-গ্রাম প্রায়ই ষড়্জ গ্রামের ত্রায়, কেবল প এক শ্রুতি নিয়। গান্ধার-গ্রামের রি ও ধ অপর দুই গ্রামাপেক্ষা এক শ্রুতি নিয়; গ ও নি এক শ্রুতি উচ্চ। ম ও না তিন গ্রামেই এক সুর; মধ্যম ও গান্ধার-গ্রামে প একই সুর। কলতঃ এ বিষয়েও গ্রন্থকারদিগের মধ্যে মতভেদ আছে; পরন্তু যে মত বহুল প্রচার, তাহাই উপরে লিখিত হইল। এই প্রকার সুর বিশিষ্ট কোন গ্রাম আধুনিক সংগীতে ব্যবহার হয় না। সংস্কৃত গ্রন্থকারেরা বলেন যে, ষড়্জ ও মধ্যম-গ্রাম ধরাতেলে এবং গান্ধার-গ্রাম স্বর্গে—দেবলোকে—প্রচলিত *। ইহার অর্থ এই যে, যে সংগীতে গান্ধার-গ্রাম ব্যবহৃত হইত তাহা গ্রন্থকারদিগের সময়েও প্রচলিত হইয়া গিয়াছিল। অতএব সংগীত যে যুগে যুগে পরিবর্তন হইয়াছে, ইহা দ্বারা আরও স্পষ্ট প্রমাণিত হইতেছে! ষড়্জ ও মধ্যম-গ্রামের সপ্তস্বর-মধ্যস্থিত শ্রুতির নিয়ম দেখিয়া আপাততঃ ইহাই বোধ হয় যে, এই দুই গ্রামে গ ও নি কোমল; এবং গান্ধার-গ্রামে রি, গ, ধ ও নি কোমল।

ষড়্জ-গ্রাম আর এক আশ্চর্য্য এই দেখা যায় যে, যে স্থানে সা—তথায় রি, যে স্থানে রি—তথায় গ, এই প্রকার এক এক সুর নামাইয়া, শেষে যে স্থানে নি—তথায় সা স্থাপন করিলে, আধুনিক সংগীতের স্বাভাবিক পূর্ণস্বারিক গ্রামের বৃহৎ, মধ্য ও ক্ষুদ্র এই তিন প্রকার অন্তরবিশিষ্ট সাত সুরের সহিত অবিকল মিলিয়া যায়। এইজন্য অনেক সময় মনে হয় যে, শ্রুতি-সংখ্যানুসারে ষড়্জ-গ্রামে সাত সুরের স্থান নির্দেশ সম্বন্ধে গ্রন্থকারদিগের ভ্রম হইয়া থাকিবে; কারণ ভবত, হনুমান, প্রভৃতি আদি শাস্ত্রকারদিগের লিখিত গ্রন্থ বহুকাল লোপ পাইয়াছে। মধ্যকালের গ্রন্থকারগণ কেবল আবহমান কাল হইতে শুনিয়া আসিতেছেন যে, সা, ম ও প চতুঃশ্রুতিক, রি ও ধ ত্রি শ্রুতিক, এবং গ ও নি দ্বি-শ্রুতিক†। কিন্তু আদি শাস্ত্রালোকাভাবে কোন এক গ্রন্থকার হয়ত নিজের কল্পনা করিয়া উহার উক্ত প্রকার ব্যাখ্যা করিয়াছেন; এবং তাঁহার পরবর্তী গ্রন্থকারগণও সেই মত অবলম্বন করিতে, সকলেরই ঐ ভুল হইয়া থাকিবে;—কারণ শ্রুতিগুলি প্রত্যেক সুরের উপরে না ধরিয়া, নীচে যে কেন ধরা হইয়াছে তাহার কোন তাৎপর্য্য দৃষ্ট হয় না। আরও, গ্রামের প্রথম সুর যে সা, তাহা

* “তৌ দ্বৌ ধরাতেলে তত্র স্তাৎ ষড়্জ-গ্রাম আদিতঃ ॥

গান্ধার-গ্রামমাচষ্টে তদা তং নারদোমুনিঃ ।

প্রবর্ত্তত স্বর্গলোকে গ্রামোহসৌ ন মহীতলে ॥” সঙ্গীত-রত্নাকর ।

† “চতস্রঃ পঞ্চমে ষড়্জে মধ্যমে শ্রুতয়োমতাঃ ॥

অথচ বৈবতে তিস্রঃ যে গান্ধারে নিষাদকে ॥” সঙ্গীত-রত্নাবলী ।

প্রথম শ্রুতিতে ধরাই আভাবিক ; তাহা না করিয়া চতুর্থ শ্রুতিতে ধরাতে গ্রামোচ্চারণ কালে প্রথম তিনটি শ্রুতি অপ্ৰয়োজনীয় । এই জন্ত গান্ধার-গ্রামে শেষ স্বর নি-কে প্রথম শ্রুতিতে ধবিতে হইয়াছে । যদি বল—যড়্জ-গ্রামের প্রথম তিনটি শ্রুতি গ্রামোচ্চারণ কালে শেষ স্বর নি-এর উপরে ব্যবহৃত হয় , তাহা হইলে সা-কে চতুঃ-শ্রুতিক না বলিয়া তিন-শ্রুতিক, যি কে দ্বি-শ্রুতিক, নি-কে চতুঃ-শ্রুতিক, এই প্রকার বলিতে শাস্ত্র-কারের কিছুই কঠিন ছিল না ; এবং তাহা হইলে সর্ব প্রকারেই সঙ্গত হইত । ইহাতেই বোধ হয় যে, গ্রন্থকারগণ আদি শাস্ত্রকারের অভিপ্রায় সম্যক বুঝিতে পাবেন নাই । পুরাতন সংস্কৃত গ্রন্থকারদিগের ভ্রম হইয়াছে, মুখে আনাও যদি মহাপাপ, তাহা হইলে ঐ প্রকার স্বর-গ্রাম প্রাচীন সংগীতেরই উপযোগী ছিল এই যুক্তি ভিন্ন উপায়ান্তর নাই । উক্ত গ্রন্থকারগণ যেমন গান্ধার-গ্রামের ব্যবহার না দেখিয়া, তাহা দেবলোকে প্রচলিত বলিয়াছেন, আমরাও তদ্রূপ যড়্জ ও মধ্যম-গ্রামের ব্যবহার বুঝিতে না পারিয়া, উহা দেবোপম প্রাচীন আৰ্য্যদিগের মধ্যে প্রচলিত ছিল, ইহাই আমাদের মনে করা উচিত । কিন্তু আর এক কথা এই যে, সার্ব উইলিয়াম্ জোন্স, ডি, প্যাটার্সন্ প্রভৃতি যে সকল ইউরোপীয় পাণ্ডিত সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থাদির আলোচনা করিয়াছিলেন, তাঁহারা যে যে স্বরের বৃত্ত শ্রুতি, তাহা স্বরগুলির উচ্চ দিকেই দেখাইয়াছেন । সার্ব উইলিয়াম্ জোন্স ‘সংগীত-নারায়ণ’ ও সোমেশ্বর রুত ‘বাগবিবোধ’ বিশেষরূপে অধ্যয়ন করিয়াছিলেন , অতএব তিনি কি ঐ গ্রন্থদ্বয়ের মতামতসাবেই শ্রুতিব ঐ প্রকার নিয়ম তাঁহার হিন্দু সংগীত বিষয়ক প্রবন্ধে লিখিয়াছেন, তাহা নিশ্চয় জানা যায় না । সংগীত-নারায়ণ ও বাগবিবোধের সম্পূর্ণ গ্রন্থ দেখিতে পাইলে বুঝিতে পারি যে সার্ব উইলিয়াম্ জোন্স প্রভৃতি শ্রুতির নিয়ম প্রাচীন মতামতসারে লিখিয়াছেন, কি ভুল করিয়াছেন ।

• বিকৃত-স্বর :—সংস্কৃত গ্রন্থকারগণ শুদ্ধ স্বর সাতটি, ও বিকৃত স্বর বারটির বখা • বলিয়াছেন * । অধুনা আমরা বাহাকে বিকৃত অর্থাৎ কড়ি-কোমল স্বর বলি, প্রাচীন মতে বিকৃত স্বর সেরূপ নহে ।—যড়্জ-গ্রামের সাত স্বরকেই উক্ত গ্রন্থকারগণ শুদ্ধ স্বর বলেন ; ঐ স্বরের কোনটি এক বা দুই শ্রুতি উচ্চ নীচ হইলে তাহারই বিকৃত সংজ্ঞা হয় । উক্ত বারটি বিকৃত স্বর একই গ্রামে ব্যবহার হয় না । যড়্জ-গ্রামে তিনটি বিকৃত স্বর পৃথক, এবং মধ্যম-গ্রামে পাঁচটি বিকৃত পৃথক ; বাকী চারিটি বিকৃত স্বর উক্ত দুই গ্রামের সাধারণ । প্রাচীন মতে সাত স্বরই অবস্থান্ত্রে

* “ততঃ সপ্ত স্বরাঃ শুদ্ধাঃ বিকৃতাঃ ষাণ্মশাপ্যমী ।” সঙ্গীত-দর্পণ ।

বিকৃত গণ্য হয় ; সা, গ, ম, নি. ইহারা দুই দুই প্রকারে বিকৃত, এবং রি ও ধ এক প্রকারে বিকৃত হয়। সাত সুরই বিকৃত হওয়ার কারণ এই যে, যে সুর স্থান চ্যুত হয় সে ত অবশ্যই বিকৃত ; আবার স্থান চ্যুত না হইলেও, যে সুরের নীচে কি উপরে স্থান চ্যুত অন্য বিকৃত সুর থাকে, তাহাকেও গ্রন্থকারগণ বিকৃত বলেন। নিম্নে বিকৃত সুরের বৃত্তান্তিকা তালিকা প্রদত্ত হইল।

সংখ্যা	নাম ।	ব্যবহিতি ।	অবস্থা ।
১	চ্যুত-সা*	... মন্দাসংস্থিত ...	দ্বি-ঐতিক
২	অচ্যুত-সা	... ছন্দোবতীহ	... দ্বি-ঐতিক
৩	বিকৃত-রি	... রতিকাংস্থিত	... চতুঃ-ঐতিক
৪	সংসার-গ	... বজ্রিকাংস্থিত	... ত্রি-ঐতিক
৫	অস্তর-গ	... প্রসারিণীহ	... চতুঃ-ঐতিক
৬	চ্যুত-ম	... প্রীতিসংস্থিত	... দ্বি-ঐতিক
৭	অচ্যুত-ম	... মার্জানীস্থিত	... দ্বি-ঐতিক
৮	চ্যুত-প	... মন্দোপনীহ	... ত্রি-ঐতিক
৯	কৈশিক-প	... মন্দোপনীহ	... চতুঃ-ঐতিক
১০	বিকৃত-ধ	... রম্যাসংস্থিত	... চতুঃ-ঐতিক
১১	কৈশিক-নি	... তীত্রাসংস্থিত	... ত্রি-ঐতিক
১২	কাকলী-নি	... কুমুদীহ	... চতুঃ-ঐতিক

কৈশিক-নি, চ্যুত-সা এবং বিকৃত-রি, এই তিনটি ষড়্জ গ্রামের বিকৃত সুর ; সাধারণ-গ, চ্যুত-ম, চ্যুত-প, ও কৈশিক-প, বিকৃত-ধ, এই পাঁচটি মধ্যম গ্রামের ; অচ্যুত-সা, অস্তর-গ, অচ্যুত-ম, ও কাকলী-নি, এই কয়টি উভয় গ্রামের বিকৃত সুর। অচ্যুত-সা, বিকৃত-রি, অচ্যুত-ম ও বিকৃত-ধ, ইহারা শুদ্ধ-সুর-স্থানীয় হইলেও, প্রথম তিনটির নীচে ক্রমাধ্বরে স্থানভ্রষ্ট কাকলী-নি, চ্যুত-সা, ও অস্তর-গ এবং বিকৃত-ধ-এর উপরে কাকলী-নি থাকাতে উহারাও বিকৃত পদ বাচ্য হইয়াছে। চ্যুত-প এই বিকৃত সঙ্গার কারণ দেখা যায় না, কারণ ইহা মধ্যম-গ্রামের শুদ্ধ সুর হেতু নিজে স্থানচ্যুত নহে, এবং ইহার নীচে কি উপরে স্থানচ্যুত বিকৃত নাই। কিন্তু আশ্চর্য্য এই যে, যে

* সংস্কৃত সঙ্গীত-রসাকর হইতে উদ্ধৃত।

সা-এর সম্পর্কে অজ্ঞান সুরের অস্তিত্ব, উক্ত বিকৃতির নিম্নে সেই আদর্শ সুর সাও হান চ্যুত হইয়া বিকৃত হইয়াছে। ইউরোপের চিরস্থায়ী ওজন-বিশিষ্ট সাক্ষীতিক বস্ত্রে সা-কে কড়ি করা হয় বটে, কিন্তু তৎকালে সে সা এর খরজ দূর হইয়া অল্প সুর খরজ হয়, ইহা নিত্য বিধি। ইহাতেই মধ্য কালীয় সংস্কৃত গ্রন্থকারগণের সংগীতে কাঞ্চিক জ্ঞান থাকা সত্ত্বে সম্পূর্ণ সন্দেহ হয়।

সংগীতের স্বাভাবিক নিয়ম এই যে, যে যে সুরের অন্তর দুব দূর, তানের বিচিত্রতার জন্ত, উহাদিগকে নিকট অন্তরে আনয়ন করিলে, উহার সা হান চ্যুত হইয়া কড়ি বা কোমল হয়। প্রাচীন পদ্ধতিতে ঐ প্রাকৃতিক নিয়ম দৃষ্ট হয় না। আরও, সা ও ম-কে তীব্র দিক ত্যাগে কেবল কোমল দিকেই বিকৃত করাতেও সন্দেহ হয় যে, স্বরগ্রামে শ্রুতিবিভাগেব নিয়ম গ্রন্থকারগণ উল্টা করিয়াছেন। সা-এর এবং ম-এর চারি শ্রুতি যদি উহাদের উপর দিকে দেওয়া হইত, তাহা হইলে কাকলী-নি ও অন্তর-গ-এর আধুনিক সংগীতের কোমল-রি ও কড়ি-ম প্রাপ্ত হওয়া ঘাইত। কিন্তু এরূপ স্তর্কও অসম্ভব নহে যে, পূর্ব-কালের সংগীতে কোমল-রি ও কোমল-ধ, এবং কড়ি-ম ব্যবহার হইত না, কিম্বা তাহাদের কাঞ্চি অত্র কোন প্রকারে সম্পাদিত হইত।

পূর্বে ঐর্থ পরিচ্ছেদে বলিয়াছি যে, অর্দ্ধান্তর অপেক্ষা ক্ষুদ্রতর অন্তরবিশিষ্ট সুর প্রাচীন সংগীতেও ব্যবহৃত হইত না, তাহার বিশেষ প্রমাণ এই,—কি শুদ্ধ, কি বিকৃত, কোন সুরই এক শ্রুতির নহে, এবং রি ও ধ-এর তীব্র বিকৃতি নাই এবং গ ও নি-এর কোমল বিকৃতি নাই। গান্ধার-গ্রামের বিকৃত সুর ভিন্ন প্রকার, তদ্বিশ্ব গ্রন্থকারেরা বিশেষ করিয়া লিখেন নাই।

বিকৃত সুর সত্ত্বেও গ্রন্থকারগণের মত ভেদ আছে। সংগীত-দামোদরের মতে সা ও প বিকৃত হয় না, তাহার অচল*। সংগীত-পারিজাত মতে ২২টি বিকৃত সুর, গ্রন্থকার প্রত্যেক শ্রুতিতেই এক একটা সুর স্থাপন করিয়াছেন, তজ্জন্ত বিকৃত সংখ্যা বৃদ্ধি হইয়াছে, কিন্তু সংগীতে এরূপ বিকৃতি নিতান্ত অপ্রয়োজনীয়।

প্রথম মুদ্রিত ‘বঙ্গক্ষেত্রদীপিকার’ ২৯ পৃষ্ঠায় আধুনিক সংগীতের অচলস্মারিক (অচল ঠাট) গ্রামের ১২টি পর্দাকে প্রাচীন সংগীত মতের ষাটশ বিকৃত সুর বলিয়া জ্ঞান পূর্বক তাহার প্রামাণ্য গ্রন্থকার সঙ্গীত-দর্পণের “ততঃ সপ্ত স্বরাঃ শুদ্ধাঃ” ইত্যাকার যে বচন উদ্ধৃত করিয়াছেন তাহা অসম্ভব হইয়াছে, তাহার সন্দেহ নাই।

* “বড়জোহলঃ গন্ধমন্ডলঃ স্বরঃ।

গান্ধারো মধ্যমন্ডলঃ নিবাসো দৈবমন্ডলঃ।” সঙ্গীত-দামোদর।

কিন্তু অচল-ঠাটের বিকৃত গ্রামেও বারটি স্বর, এবং প্রাচীন মতের বিরুদ্ধেও বারটি স্বর । ইহাতে কাজেই লোকের ভ্রম হয় যে, সংস্কৃত গ্রন্থকারগণ ঐ অচলস্বরিক বার স্বরকেই হয়ত ষাটশ বিকৃত স্বর বলিয়া থাকিবেন । প্রত্যাৎ অচলস্বরিক বার স্বরের অর্থ আছে ; প্রাচীন মতের বারটি বিকৃত স্বরের সম্যক তাৎপর্য বুঝা যায় না । ইহাতেই সন্দেহ হয় যে, আদি শাস্ত্রকার বিকৃত স্বরের যে নিয়ম করিয়াছিলেন, তাহা লোপ হওয়াতে হয়ত মধ্যকালের গ্রন্থকারগণ ষাটশ বিকৃত স্বরের উক্ত মনগড়া ব্যাখ্যা করিয়া দিয়াছেন । আধুনিক অচলস্বরিক, ও প্রাচীন বিকৃত এই এক জাতীয় দুই প্রকার স্বর তুল্য সংখ্যক হওয়াও আশ্চর্যের বিষয় । যাহা হউক, ষাটশ বিকৃত স্বরের কোন অজ্ঞাত তাৎপর্য থাকিতে পারে ; অর্থাৎ উহারা প্রাচীন সঙ্গীতেরই উপযোগী ছিল, এই কথায় সব চুকিয়া যায় ।

মুচ্ছ'না :—স্বর গ্রামের প্রত্যেক স্বর হইতে তাহার উচ্চ বা খাধ অষ্টম পর্যন্ত সমস্ত স্বরের যে আরোহণ ও অবরোহণ, শাস্ত্রকারেরা তাহার 'মুচ্ছ'না' নাম দিয়াছেন* ।
যথা :—সা-রি-গ-ম-প-ধ-নি-সা', এই এক মুচ্ছ'না ; রি-গ ম-প-ধ-নি-সা'-রি', এই আর এক মুচ্ছ'না ; গ-ম-প-ধ-নি-সা'-রি'-গ', এই তৃতীয় মুচ্ছ'না, ইত্যাদি । এই প্রকার প্রতি গ্রামে সাত মুচ্ছ'না ; তাহাতেই তিন গ্রামে একবিংশতি মুচ্ছ'না হইয়াছে । উহাকে মুচ্ছ'না কেন বলা হইল, তাহার তাৎপর্য কোন গ্রন্থকারই লিখেন নাই ।

“ক্রমাৎ স্বরাণাং সপ্তানামাবোহকাবরোহণম ।

মুচ্ছ'নেভ্যুচ্যতে—” ।

সঙ্গীত-রত্নাকর ।

“আবোহপাববোহেণ ক্রমেণ স্বর সপ্তকম্ ।

মুচ্ছ'না শব্দ বাচ্যং হি বিজ্ঞেয়ং তদ্বিচক্ষণৈঃ ॥” মতঙ্গ ।

অনেকে অজ্ঞতাগ্রস্ত মুচ্ছ'নাকে মিড়্ বলিয়া ব্যাখ্যা করেন । আমারও পূর্বে ঐ ভ্রান্তি ছিল, সেইজন্য ৩৭ প্রণীত 'সঙ্গীত শিক্ষা' ও 'সেতার শিক্ষা' উভয় গ্রন্থেও মুচ্ছ'নার অন্তর্গত অর্থ সন্নিবেশিত হইয়াছিল ; কারণ তৎকালে কোন সংস্কৃত সঙ্গীত-গ্রন্থ আমার অধ্যয়ন করা হয় নাই । কিন্তু আশ্চর্যের বিষয় এই যে, বাঁহারা সংস্কৃত সঙ্গীত-গ্রন্থাদি দেখিয়াছেন, যেমন সঙ্গীতসার'ও বসুকেতলাপিকার গ্রন্থকর্তাগণ, তাঁহারাও ঐ ভ্রমে পতিত হইয়াছেন । সংস্কৃত সঙ্গীত-রত্নাকরের সম্পাদক, সঙ্গীত-শব্দ বাবু সাংগীতপ্রসাদ ঘোষ মহাশয়, খ্রীঃ ১৮৭৯ সনের জুলাই মাসের কলিকাতা রিভিউ পত্রিকাতে, অন্যান্য ভ্রমের সহিত ঐ ভ্রম প্রথমে দেখাইয়া দেন । অন্ততঃ তাঁহার নিকট আমাদের কৃতজ্ঞতা স্বীকার প্রয়োজন ।

প্রাচীন গ্রন্থকারেরা ঐ ২১ মুচ্ছনার স্বন্দর স্বন্দর নাম দিয়াছেন ; তাহা নিয়ে লিপিবদ্ধ হইতেছে :—

ষড়্জ-গ্রামের,—উত্তরমন্ত্রা, অভিক্রপতা, অশক্রান্তা, মৎসরীকৃত্য,

শুদ্ধষড়্জা, উত্তরায়তা, ও রজনী ।

মধ্যম-গ্রামের,—সৌবীরি, হস্তকা, পৌরবী, মার্গী, শুদ্ধমধ্যা,

কলোপনতা, ও হারিণাশ ।

গান্ধার-গ্রামের,—নন্দা, বিশালা, স্মৃথী, চিত্রা, চিত্রবতী,

সুখা, ও আলাপী* ।

ষড়্জ-গ্রামের মুচ্ছনা যেমন সা হইতে আরম্ভ হয়, সেইরূপ মধ্যম-গ্রামের মুচ্ছনা ম হইতে †, এবং গান্ধার-গ্রামের মুচ্ছনা গ হইতে আরম্ভ হইয়া থাকে । শাস্ত্রদেব বলেন যে, যতান্তরে মুচ্ছনার একরূপ পদ্ধতিও দৃষ্ট হয় যে সা-এর সুরে রি উচ্চারণ করিয়া রি-গ-ম-এর অন্তর ক্রমানুসারে আরোহণ করিলে অভিক্রপতা—২য় মুচ্ছনা হয় ; সেই সা-এর স্থানে গ উচ্চারণ করতঃ আরোহণ করিলে, অশক্রান্তা—৩য় মুচ্ছনা হয়, ইত্যাদি ; এই প্রকার সকল সুর ধরিয়া মুচ্ছনা হইয়া থাকে । এইরূপ এক এক মুচ্ছনা যদি রাগ বিশেষের প্রতিপাদিকা হয় ‡, তাহা হইলে মুচ্ছনার বিশেষ তাৎপর্য উপলব্ধি হয় ; নতুবা তাহার প্রয়োজন বুঝা যায় না ; আধুনিক সঙ্গীতে যাহাকে ঠাট বলে, একরূপ মুচ্ছনার সেই অর্থ হয় § ; মুচ্ছনার ঐ নিয়মে রাগের ঠাট নিরূপিত

* সংস্কৃত সঙ্গীত-রত্নাকর হইতে ঐ সকল নাম গৃহীত হইল । অন্যান্য গ্রন্থে মুচ্ছনা সমূহের বিভিন্ন নাম দৃষ্ট হয় ।

† “মধ্যমধ্যমরতা সৌবীরী মুচ্ছনা ভবেৎ ।” সঙ্গীত-রত্নাকর ।

‡ “স্বরঃ সংমুচ্ছিতোষত্র রাগতাঃ প্রতিপাদ্যতে ।

মুচ্ছনামিতিতামাহ কবয়ো গ্রামসম্ভবাঃ ।” সঙ্গীত-দামোদর ।

§ গ্রীসদেশীয় প্রাচীন সঙ্গীতের ভিন্ন ভিন্ন স্বর-গ্রামের সহিত ঐ প্রকার মুচ্ছনাব সম্পূর্ণ সৌসাদৃশ্য লক্ষিত হয়, যথা—

উত্তরমন্ত্রা মুচ্ছনা : সা-রি-গ-ম-প-ধ-নি-সা, ইয়ানী (Ionian) গ্রাম ।

অভিক্রপতা ” রি-গ-ম-প-ধ-নি-সা-রি, দোরিয়ানী (Dorian) গ্রাম ।

অশক্রান্তা ” গ-ম-প-ধ-নি-সা-রি-গ, ফ্রীজিয়ানী (Phrygian) গ্রাম ।

মৎসরীকৃত্য ” ম-প-ধ-নি-সা-রি-গ-ম, লীডিয়ানী (Lydian) গ্রাম ।

শুদ্ধষড়্জা ” গ-ধ-নি-সা-রি-গ-ম-প, মিক্সলীডিয়ানী (Mixolydian) গ্রাম

উত্তরায়তা ” ধ-নি-সা-রি-গ-ম-প-ধ, হোলিয়ানী (Aolian) গ্রাম ।

মিক্সলীডিয়ানী গ্রাম প্রাচীন গ্রীসীয়রা ব্যবহার করিতেন না, উহা সেকালের ইতালীয় গ্রীষ্ম বাজকের প্রথমে প্রচার করেন ।

হইলে, কোন সুরকে আর উচ্চ নীচ করিয়া কড়ি-কোমল করার আবশ্যক হয় না । কড়ি কোমল বিশিষ্ট ঠাঁটের সুর মধ্যবর্তী অন্তরের যে যে অঙ্গুষ্ঠ, তাহা গ্রামের ১ম—মূর্ছনা ব্যতীত, অন্যান্য মূর্ছনার মধ্যে পাওয়া যায় । ১৬শ পরিচ্ছেদে এই বিষয় বিস্তারিত প্রদর্শিত হইতেছে ।

যে সকল রাগ স্বাভাবিক গ্রামের কোন মূর্ছনাতেই নির্বাহ হয় না, যেমন আধুনিক ভৈরব রাগে কোমল-রি হইতে শুদ্ধ গ-এর অন্তর স্বাভাবিক গ্রামের কোন স্থানেই পাওয়া যায় না, সেই সকল রাগে বোধ হয় বিকৃত সুর ব্যবহার হইত ; কেননা বিকৃত মূর্ছনারও নিয়ম আছে, তাহা ক্রমে দেখাইতেছি । এইজন্যই বোধ হয় বিকৃত সুর সকল আধুনিক নিয়মেব কড়ি-কোমল সুর হইতে ভিন্ন ।

পূর্বোক্ত মূর্ছনা সমূহকে শুদ্ধা কহে, কেননা শুদ্ধ স্বর-যুক্তা । বিকৃত স্বর-যুক্তা মূর্ছনা তিন পকার :—কাকলীকলিতা, সাস্তরা, এবং কাকল্যস্তরা* । কাকলীকলিতা মূর্ছনায় কাকলী-নি, সাস্তবা মূর্ছনায় অন্তর-গ, এবং কাকল্যস্তরা মূর্ছনায় কাকলী-নি ও অন্তর-গ ব্যবহৃত হয় ।

ঐ সমস্ত মূর্ছনা আবার তিন জাতিতে বিভক্ত ; যথা—সম্পূর্ণা মূর্ছনা, যাহাতে সাত সুরই বর্তমান, ষাডবী মূর্ছনা,—যাহাতে এক সুরের অভাব ; এবং ঔড়বী মূর্ছনা,—যাহাতে দুই সুরের অভাব । শাস্ত্রদেবকৃত সঙ্গীত-রত্নাকরের মতে ষড়্জ-গ্রামে ষাডবী মূর্ছনায় সা, রি, প, অথবা নি এই কয় সুরের কোন একটির অভাব ; মধ্যম-গ্রামে সা, রি, কিষা গ এই তিন সুরের একটির না একটির অভাব হয় । ষড়্জ-গ্রামের ঔড়বী মূর্ছনায় সা ও প, কিষা রি ও গ, কিষা গ ও নি, এই কয় সুরের অভাব, এক মধ্যম-গ্রামে বি ও ধ, কিষা গ ও নি, এই কয় সুরের অভাব হয় । ঐ সকল নানাজাতীয় মূর্ছনার সংখ্যা : ১৮০ । এক্ষণে দেখা যাইতেছে যে, আধুনিক নিয়মে ঔড়ব ও ষাডব রাগে যে যে সুর বর্জিত হয়, উক্ত প্রাচীন নিয়মে সেরূপ নহে । আরো আশ্চর্য্য এই, প্রাচীন মতে সা-সুর বর্জিত হইতেছে । কিন্তু সা পরিত্যাগে গান-বাণ্ড

* “চতুর্ধা তাঃ পৃথক শুদ্ধাঃ কাকলীকলিতাস্তথা” ।

সাস্তরাস্তদ্ব্যোপেতাঃ ষট্‌পঞ্চাশদিত্যিহিতাঃ ॥” সঙ্গীত-রত্নাকর ।

† “ঔড়ব পঞ্চভিশ্চৈব ষাডবঃ ষট্‌ষয়ো জবেৎ ।

সম্পূর্ণঃ সপ্তভিশ্চৈব বিজ্ঞেয়ো গীতরোহিতঃ ॥” নারদ (সঙ্গীত-রত্নাকর) ।

করা অস্বাভাবিক কার্য ; অতএব যে স্থলে সা বর্জিত হয়, তথায় অন্ত কোন স্বর অবশ্য
 বরজ হইয়া থাকে, এইরূপ অসম্ভব ভিন্ন উপায়ান্তর নাই। আবার ইহাও দেখা যাইতেছে
 যে, কোন অসম্পূর্ণ মুচ্ছনার ম-স্বর বর্জিত হয় নাই ; কিন্তু সে কালে ম-বর্জিত রাগ
 যে ছিল না ইহাই বা কি প্রকারে বিশ্বাস হয় ? কালে কালে রাগের মুচ্ছনা
 পরিবর্তিত হইয়া গিয়াছে ; অতএব পুরাকালে যেখানে ম ছিল, এখন তথায় সা
 হইয়াছে ; এবং যে স্থানে সা ছিল, এখন তথায় ম হইয়াছে, এই যুক্তি অবলম্বন করিলে
 অনেক বিষয়ের সামঞ্জস্য হয় । কিন্তু চ্যুত ম ও চ্যুত সা থাকাতে ঐ যুক্তি সর্বদ্বন্দ্বম্বর
 হইতে পারিতেছে না । সংস্কৃত গ্রন্থকারগণ যে প্রকার অপরিহার্য করিয়া সকল বিষয়
 লিখিয়া গিয়াছেন, তাহাতে কোন বিষয়ের মীমাংসা হওয়া আশা করা যায় না ।

তান :—মুচ্ছনাস্তগত স্বরসমূহের নানাবিধ বিভাসকে তান কহে । তান সপ্ত
 প্রকার * ; আর্চিক, গাথিক, সামিক, স্বরাঙ্কর, ঔড়ব, বাডব ও সম্পূর্ণ । এক স্বরের
 তানকে আর্চিক বলে, দুই স্বরের তানকে গাথিক, তিন স্বরের তানকে সামিক, এই
 প্রকার সাত স্বর পর্যন্ত তানের প্রকার ভেদ করা হইয়াছে । তান আবার আরও
 দুই প্রকার—শুদ্ধ তান, ও কূট তান :—উপরোক্ত তানসকল শুদ্ধ ; এবং সম্পূর্ণ ও
 অসম্পূর্ণ এই দুই প্রকার মুচ্ছনা বিপরীত ক্রম সহকারে উচ্চারিত হইলে, তাহাকে
 কূট তান বলে । কূট তানের তাৎপর্য বুঝা যায় না । এই প্রকার নানাবিধ তান
 একত্র করিলে ৪০ কোটি তান হওয়া আশ্চর্য্য নহে ।

সঙ্গীত-রসিকের গ্রন্থে জাতি-প্রকরণ নামক অধ্যায়ে ১৮ প্রকার জাতি নির্দেশ করা
 হইয়াছে ; তাহার মধ্যে ষড়্জাদি সপ্তস্বর নামী শুদ্ধ জাতি সাত প্রকার, যথা :—
 ষাড়্জী, আর্ষজী, গান্ধারী, ইত্যাদি ; এবং বিকৃত জাতি একাদশ প্রকার, যথা :—
 ষড়্জকৈশিকী, ষড়্জোদীচাবা, ষড়্জমধ্যমা, গান্ধারোদীচাবা, রক্তগান্ধারী, কৈশিকী,
 ষথ্যমোদীচাবা, কার্ধরবী, গান্ধারপঞ্চমী, আক্কো ও নন্দয়ন্তী এই সকল জাতি কি
 তানের, না মুচ্ছনার, না রাগের না গীতের, তাহা স্জাত হওয়া দুষ্কর : এবং উহাদের
 যে কি তাৎপর্য্য ও প্রয়োজন, তাহাও বুঝা দুঃসাধ্য । অনেক সময়ে এরূপ
 বোধ হয় যে, ঐ প্রকার বহুতর কাল্পনিক বিবরণ দ্বারা কেবল গ্রন্থের কলেবর
 বৃদ্ধি করা হইয়াছে । বাহা হউক, উহাদের কোন তাৎপর্য্য থাকিলেও

* আর্চিকো গাথিকৈব সামিকঞ্চ স্বরাঙ্করঃ ।

ঔড়বঃ ষাড়বৈচৈব সম্পূর্ণচেতি সপ্তমঃ ।" নারদ (সঙ্গীত-রসিকের) ।

আধুনিক সরল হিন্দু সঙ্গীতের যে এতাদিক আডম্বরের আকাজকা নাই, তাহা নিশ্চয়। প্রাচীন গ্রন্থকারদিগের লেখার ধরণ দেখিয়া এরূপ প্রতীয়মান হয় যে, তাঁহারা যেন অগ্রে ব্যাকরণ প্রস্তুত করিয়া তদনুসারে এক নূতন ভাষা প্রচার করিতেছেন, চলিত ভাষার ব্যবহারানুসারে ব্যাকরণ প্রস্তুত করেন নাই।

গ্রহ ও ত্রাস :—সঙ্গীত-শাস্ত্রকার রাগের মধ্যে কয়েক প্রকার স্বর প্রধান অর্থাৎ বিশেষ আবশ্যকীয় বলিয়া নির্দেশ করিয়াছেন; তাহাদের নাম গ্রহ, ত্রাস, অপত্ৰাস, লংত্ৰাস, অংশ, বাদী, সধাদী, অল্পবাদী, বিবাদী, ইত্যাদি। গ্রন্থকারদিগের কেহ বলেন যে, যে স্বর হইতে ‘রাগের’ উৎপত্তি হয় তাহার নাম গ্রহ; ও যে স্বরে রাগ সমাপ্ত হয় তাহার নাম ত্রাস*। কেহ বলেন যে, ‘গীতের’ আদিতে ও অন্তে যে যে স্বর তাহার নাম ক্রমে গ্রহ ও ত্রাস†। অতএব গ্রহ ও ত্রাসের বিশেষ তাৎপর্য গ্রন্থকারদিগের বর্ণনায় কিছুই স্থির করা যায় না, কারণ রাগ ও গীত অনেক ভিন্ন জিনিস। রাগ-রাগিণীর মধ্যে গ্রহ ও ত্রাস কি প্রকার তাহা পরে দেখাইতেছি। আধুনিক সঙ্গীতে গ্রহ ও ত্রাসের কোন বিধি নির্দিষ্ট নাই, সকল স্বর হইতেই রাগের উত্থান ও সমাপ্তি দৃষ্ট হয়। (৮৪-৫ পৃষ্ঠায় দেখ)। গীতের স্বরের গ্রহ ও ত্রাস নির্দিষ্ট থাকা সম্ভব বটে। সঙ্গীত-রত্নাকরে অপত্ৰাস ও লংত্ৰাস প্রভৃতি কয়েক স্বরের যে বর্ণনা আছে, তাহাতে এইমাত্র বুঝায় যে, উহারা গীতের কোন কোন অংশের শেষ স্বর; কিন্তু সে যে কিরূপ, তাহা আর বুঝা যায় না।

বাদী, বিবাদী, ইত্যাদি :—সঙ্গীত-রত্নাবলীর মতে রাগের বাদী স্বর রাজার স্নায়, সধাদী স্বর অমাত্যের স্নায়, অল্পবাদী ভৃত্যের স্নায়, এবং বিবাদী স্বর শত্রুবৎ :। কেহ কেহ বাদী স্বরের আর এক নাম ‘অংশ’ বলেন‡। রাগে যে স্বর অধিকতর ব্যবহার হয়, তাহাকেই কোন কোন গ্রন্থকার বাদী কহেন। বদারা রাগাদি প্রতিপন্ন হয়। ইহাতে আপাততঃ এই বোধ হয় যে, বাদী সধাদী প্রভৃতি দ্বারা রাগের মধ্যে

* “রাগাদৌ স্থাপিতৌ যন্ত স গ্রহ-স্বর উচ্যতে ।

ন্যাস-স্বরস্তুবিজ্ঞেয়ো যন্ত রাগঃ সমাপকঃ ।” সঙ্গীত-রত্নাকর ।

† “গ্রহ-স্বর স ইত্যুক্তো যো গীতাদৌ সমাপিতঃ ।

ন্যাস-স্বরস্তু স প্রোক্তা যো গীতাদি সমাপ্তিকঃ ॥” সঙ্গীত-রত্নাবলী ।

‡ “স্বামিবদনাদ্বাদী স রাগঃ প্রতিপাদকঃ ।

বাদিনা সহসংবাদাং সধাদী মস্ত্রিতুল্যকঃ ।

মুখে তস্তানুবদনাদনু বাদীচ ভূত্যবৎ ।

তথা বিধদোক্তেনৈব বিবাদী বৈববজ্জবেৎ ॥” সঙ্গীত-রত্নাবলী

§ “অনন্তরং প্রধানত্বং অংশো জীবতরঃ স্বরঃ ।” সোমেশ্বর

সুরের অবস্থা বুঝার ; অধুনা এই রূপই সকলের সংস্কার । কিন্তু বাস্তবিক বাদী-সুরের অর্থ বোধ হয় একরূপ নহে ; কারণ সংস্কৃত-গ্রন্থকারেরা সা সুরকেও রাগ বিশেষের বাদী বলিয়াছেন, যে সা সকল রাগেই সমান ব্যবহার্য্য ।

শাকদেব, মতঙ্গ, দস্তিল, বিত্তাল, প্রভৃতি গ্রন্থকারের মতে যে দুই সুর ১২ কি ৮ শ্রুতি ব্যবধানে অবস্থিত, তাহারা পরস্পরের সঙ্গাদী* । যেমন সা-এর সঙ্গাদী ম ও প, এবং ম ও প-এর সঙ্গাদী সা ; সেইরূপ রি ও ধ, এবং গ ও নি, পরস্পর সঙ্গাদী । এক্ষণে মনে কর কোন চারিটা রাগে যদি রি বাদী হয়, তবে সেই কয় রাগেই ধ—সঙ্গাদী, প—অনুবাদী ও গ—বিবাদী হইলে, ঐ চারি রাগের পার্থক্য কিরূপে নির্বাহ হইবে ? এইজন্যই বলি যে, ঐ সকল শব্দের অর্থ ওই রূপ নহে । তবে যে কোন অর্থ ইহাও বুঝা কঠিন । আমার বোধ হয়, বাদী সঙ্গাদী দ্বারা গ্রামস্ব সুর নিচয়ের পরস্পর মিলের সঙ্গ, অর্থাৎ হার্মনি বুঝায় । কোন সুরের সহিত তাহার পঞ্চম ও মধ্যমের মিল অতি নিকট, সেইজন্য তাহারা সঙ্গাদী । সা-এর পঞ্চম ১২ শ্রুতি ব্যবহিত ; অবরোহণে ঐ প ৮ শ্রুতি ব্যবহিত ; আরোহণে ম-এর পর ১২ শ্রুতি ব্যবহিত যে পর সপ্তকের সা, তাহা ঐ ম-এর পঞ্চম ; অবরোহণে সেই সা ম হইতে ৮ শ্রুতি ব্যবহিত । ইহাতে স্পষ্ট প্রতীয়মান হইতেছে যে, কোন সুরের সহিত তাহার পঞ্চমের যে সঙ্গ, তাহাই সঙ্গাদী । কিন্তু উপরে বলিলাম যে, সা-এর উচ্চ ও নিম্ন পঞ্চমের শ্রুতি ব্যবধান দুই প্রকার,—১২ ও ৮ । এইজন্যই শাস্ত্রকারেরা বোধ হয়, সঙ্গাদীর ঐ দুই প্রকার শ্রুতি ব্যবধানের কথা বলিয়াছেন । কিন্তু ঐ প্রকার ব্যবধানের যে দুই অবস্থা, অর্থাৎ উচ্চ ও নীচ, মধ্যাকালীয় গ্রন্থকারেরা তাহা অভিপ্রায় না করাতে, সা-এর দুই সঙ্গাদী ম ও প, ধরিতে হইয়াছে, অথচ ম-এর পর ৮ শ্রুতি ব্যবহিত যে নি, তাহাকে ম-এব সঙ্গাদী বলা হয় নাই । বস্তুতঃ উল্লিখিত বিচার মতে নি ম-এর সঙ্গাদী হইতে পারে না, কেননা উহা ম-এর পঞ্চম নহে । এই নিয়মই যুক্তিসঙ্গত নোধ হয়, কারণ বাদী-সুর দ্বারা যেমন রাগ প্রতিপন্ন হয়, তাহার অমাত্য—প্রধান সাহায্যকারী—যে সঙ্গাদী সুর, অর্থাৎ বাদীর প, সেও যে রাগ প্রতিপাদন বিষয়ে সাহায্য করিবে, তাহার সন্দেহ নাই । যে রাগে সা বাদী, তাহাতে প বজ্জিত হইতে পারে না ; সেইরূপ প-বজ্জিত রাগে সা-সুর বাদী হইবে না । যেমন আধুনিক প্রচলিত মালকৌশ রাগে প-বজ্জিত হওয়াতে ম বাদী হইতে পারে, কেননা ম-এর পঞ্চম সা ঐ রাগের সঙ্গাদীরূপে বিশেষ

*স্কৃত্যো বাদিশাষ্টো বা যরোরস্তর গোচরা ।

নিখোনৌ সঙ্গাদি ততো—” সঙ্গীত-রসিকর ।

প্রয়োজনীয় । কিন্তু এই অর্থও সর্বান্বন্দ্র হয় না । ফলতঃ এইরূপ ব্যাখ্যা ব্যতীত বাদী সখাদীর অর্থ সামঞ্জস্য হওয়াও দুষ্কর ।

সঙ্গীত রত্নাকরের টীকাকার সিংহভূপাল লিখিয়াছেন যে, বাদীর স্থানে তাহার সখাদী প্রযুক্ত হইলে, জাতি রাগের হানি হয়*, ইহার অর্থ কি ? টীকাকার অর্থ করিতে গিয়া ঐ প্রকার অনেক গোলমাল করিয়াছেন ।

মতঙ্গের মতে দুই শ্রুতি অল্পবে যে স্তব, তাহা বিবাদী । যেমন—রি-এর বিবাদী প, ধ-এর বিবাদী নি ; অর্থাৎ অর্দাস্তর ব্যবহৃত সুর সকলের পরস্পর মিল নাই, তজ্জন্মই বিবাদী, কিনা শ্রুতিকটু । আবার গ ও নি সকল সুরেরই বিবাদী বলিয়া ব্যক্ত হইয়াছে † ; ইহার তাৎপর্য্য কিছুই পরিব্যক্ত হয় না ।

যে সকল সুরের পরস্পর বিবাদিত্ব সখাদিত্ব নাই, তাহারাই অন্তবাদী ‡ । যেমন—সা-এর অন্তবাদী বি ও ধ, প-এর রি ও ধ, রি-এর মা ও সা, ইত্যাদি । অর্থাৎ ইহাতে বোধ হয়, অন্তবাদীর মিল সখাদীর স্তায় নিকট নহে, এবং বিবাদীর স্তায়ও অমিল নহে, পরন্তু সিংহভূপাল ইহাও বলেন যে, “যে বাদী সুর দ্বারা রাগের রাগত্ব সমুদিত হইয়াছে, তাহাকে যে প্রতিপন্ন করে, সেহ অন্তবাদী §, যেমন সা স্থানে রি, কিংবা রি স্থানে সা, প্রযুক্ত হইলে জাতি রাগের বিনাশ হয় না” । ইহার অর্থ কি ? কিছুই বুঝা যায় না ।

মধ্যম-গ্রামে সখাদী ও অন্তবাদী কিঞ্চিৎ প্রভেদ । এই গ্রামে সা-এর সখাদী প নহে, কেবল ম ; রি-এর সখাদী দুই, প ও ধ । বিবাদী সুর ষড়্জ গ্রামের স্তায় ‖ সা-এর অন্তবাদী প, ধ ও রি ; রি-এর অন্তবাদী ম ও প, ইত্যাদি ।

বিবাদী সঙ্ক্ষে গ্রন্থকারগণ বলেন যে, যে সুর দ্বারা রাগের বাদিত্ব, সখাদিত্ব, ও অন্তবাদিত্ব বিনষ্ট হয়, তাহাকে বিবাদী বলে ; কিন্তু রাগের মধ্যে এমন সুর পাওয়া যায় না । শাস্ত্রকারদিগের মতে দুই শ্রুতি অন্তরে যে সুর, তাহাই বিবাদী ;

* “যস্মিন গীতে অংশদ্বেন পরিকল্পিতঃ ষড়্জঃ তৎস্থানে মধ্যমঃ ক্রিয়মানো বাগো ন ভবেৎ, যস্মিন বা অংশদ্বেন মুচ্ছনাবশ্যমধ্যমঃ প্রযুক্তঃ তৎস্থানে ষড়্জঃ প্রযুক্ত্যমানো জাতি রাগহানিঃ ভবতি ।”

সঙ্গীত-রত্নাকর টীকা ।

† “———নি গাবন্য বিবাদিনৌ ।

রি-ধরোরব বা স্তাতাং তৌ তরো বা রি-ধবপি ।” সঙ্গীত-রত্নাকর ।

‡ “যেথাঃ পরস্পর বিবাদিতঃ সখাদিত্বঞ্চ নাস্তি তেবাদন্তবাদিত্বম্ ।” সঙ্গীত-রত্নাকর টীকা ।

§ “যখাদিনাঃ রাগস্ত রাগত্ব সমুদিতং তৎপ্রতিপাদকত্বং নাম অন্তবাদিত্বম্ । তত্চ ষড়্জ স্থানে ঋষভঃ প্রযুক্ত্যমানঃ ঋষভ স্থানে ষড়্জঃ প্রযুক্ত্যমানঃ জাতি রাগ বিনাশকরো ন ভবতি ।” সঙ্গীত-রত্নাকর টীকা ।

কিন্তু কোন্ স্বরের দুই শ্রুতি অন্তরে তাহা প্রকাশ নাষ্ট । মনে কর বাদী স্বরেরই অন্তরে ; তাহা হইলে কিবোটার বাদী স্বর গ-এর দুই শ্রুতি অন্তরে যে ম, তাহাই কি উহার বিবাদী স্বর ? সে ম কিবোটার কিছুই হানি করে না, বরং ম না হইলে উহার রূপই থাকে না ; রিও সেইরূপ ; পও সেইরূপ । তবে কোন্ স্বর কিবোটার বিবাদী ? সংস্কৃত গ্রন্থকারেরাই বলিতে পারেন। আরও দেখ, পুরিয়াতে গ স্বর বাদী ; সেই গ-এর নীচে কি উপরে, দুই শ্রুতি অন্তরে, কোন স্বর পুরিয়াতে নাই ।

অতএব শাস্ত্রকারদিগের লক্ষণ দৃষ্টে এইরূপ মীমাংসাই যুক্তিসঙ্গত বোধ হয় যে, বাদী বিবাদী সংজ্ঞা স্বর সমূহের পরস্পর মিলের সম্বন্ধ (হার্মনি) বাচক ; তাহারা রাগের মধ্যে স্বরের অবস্থা বাচক নহে, ইহা মধ্যকালীয় কতকগুলি সংস্কৃত গ্রন্থকারের ভ্রান্তি । ইহাতে একরূপ প্রতীয়মান হইতে পারে যে, পূর্বকালে হার্মনি ব্যবহার হইত, নতুবা, বাদী সম্বাদীর অল্প অর্থ সঙ্গত হয় না ।

এতদ্ব্যতীত ‘ষমল’, ‘স্নিষ্ট’, ‘পূর্বাশ্রিত’, ‘পর্যাশ্রিত’ প্রভৃতি কয়েক প্রকার স্বরের নাম আছে, যথারা রাগের মধ্যে স্বরের ব্যবহার স্থান নির্দেশ করা হয় ; যে দুই স্বর সর্বদা পরপর গীত হয়, তাহাদিগকে ষমল কহে । যে স্বর সর্বদা অল্প স্বরের পরে কিম্বা পূর্বে ব্যবহৃত হয়, তাহাকে স্নিষ্ট কহে । যে স্বর সর্বদা অল্প স্বরের পরে গীত হয়, তাহাকে পূর্বাশ্রিত কহে ; এবং যাহা পূর্বে গীত হয়, তাহাকে পর্যাশ্রিত কহে । পার্থক্যগণ এই লক্ষণ দেখিয়া অনায়াসেই বুঝিবেন যে, যে যে স্বর পূর্বাশ্রিত ও পর্যাশ্রিত তাহারাই স্নিষ্ট ও তাহারাই ষমল । এমন অবস্থায় অনর্থক সংজ্ঞা বৃদ্ধি করাতে কি উপকার ?

প্রাচীন গ্রন্থকারগণ স্বরসমূহকে নানা প্রকারে বিভাজ্য করিয়া, সেই সকল বিভাগের পৃথক পৃথক নাম দিয়াছেন ; যথা প্রসন্নাদি, প্রসন্নাস্ত, ক্রমরেচিক, প্রেম্বিত, সঙ্ঘিপ্রচ্ছা-বন ইত্যাদি । ইহাদিগকে কেহ বর্ণালঙ্কার, কেহ স্বরালঙ্কার, কেহ মূর্ছনালঙ্কার নাম দিয়াছেন । কিন্তু আশ্চর্য্য এই যে, এই সকল স্বর-বিভাগ সম্বন্ধেও মতভেদ হইয়াছে, সঙ্গীত-রসিকের মতে—সা_১, সা_২, সা, ইহাকে প্রসন্নাদি বলে, কিন্তু সঙ্গীত-পারিজাত মতে—সা রি সা, রি গ রি, গ ম গ, এই ক্রমকে প্রসন্নাদি বলে ; সঙ্গীত-রসিকের মতে—সা_১, রি সা_১, সা_১, গ ম সা_১, সা_১ প ধ নি সা_১, ইহাকে ক্রমরেচিত বলে, সঙ্গীত-পারিজাত মতে—লা গ রি ম গ রি সা, রি ম গ রি প ম গ রি, এই ক্রমকে ক্রমরেচিত বলে, ইত্যাদি । উপযুক্ত সমালোচনার শাসনাভাবেই এই প্রকার বর্ণোচ্ছারিতা বৃদ্ধি হইয়াছে ; সুতরাং ইহাতে সঙ্গীতের আসল বিষয় সকল

ত্রিরোহিত হইয়া, কেবল কৃত্রিম কাল্পনিক বিষয়গুলি বর্তমান রহিয়াছে। ইহাতে প্রকৃত সংগীত বিজ্ঞানের অভ্যুদয় কি প্রকারে হইবে ?

গমক :—গীত বাজে যে প্রকার আশ্, মিড়, ঘষিট, কুন্তন, গিট্কারী প্রভৃতি আভরণ ব্যবহার হয়, প্রাচীন গ্রন্থকারেরা তাহাদিগের এক সাধারণ নাম ‘গমক’ রাখিয়াছেন। তাঁহারা গমকের বহুতর প্রকার ভেদ করিয়া, তাহারও পৃথক পৃথক নাম দিয়াছেন বটে, কিন্তু তাহাদের লক্ষণ সকল দৃষ্টান্ত দ্বারা ব্যাখ্যিত না হওয়াতে, এক এক গমকের অর্থ নানা লোকে নানা প্রকার করিতেছে। গমক ষথা,—কল্লিত, প্রত্যাহত, ধিরাহত, ক্ষুরিত, অনাহত, শাস্ত; তিরিণ, ঘর্ষণ, অবঘর্ষণ, বিকর্ষণ, পুনঃস্বহান, অবগ্রস্বহান, কর্তরী, ক্ষুট, স্বটালু, মুদ্রা, ইত্যাদি। উক্ত প্রথম চারিটি গমক দুই সুরের নানাবিধ কম্পন বোধক; তৎপর তিনটি—নানাবিধ গিট্কারী ব্যঞ্জক; তৎপর দুইটি—আশ্ ও ঘষিট বাচক; তৎপর তিনটি—নানাবিধ মিড জাপক; কর্তরী গমকে সেতারাদি যন্ত্রে কুন্তন বুঝায়; ইত্যাদি।

রাগ-রাগিনী—আদি রাগ ও রাগিনী সম্বন্ধে গ্রন্থকারদিগের নানা প্রকার মত-ভেদের কথা ৮ম পরিচ্ছেদে কতক দেখাইয়াছি। কোন মতে যে বিংশতিটি আদি রাগের কথা উল্লেখ করিয়াছি, তাহা এই,—শ্রী, নট্ট, বঙ্গাল, ভাব, মধ্যম, বাড়ব, রক্তহংস, কোহ্লাস, প্রবভ, ভৈরব, মেঘ, সোম, কামোদ, অম্র, পঞ্চম, কন্দর্প, দেশাধ্য, কাকুভ, কৌশিক, ও নট্টনারায়ণ*। যে গ্রন্থকার ব্রহ্মার মত জ্ঞান করিয়াছেন, তিনি বলেন যে—শ্রী, বসন্ত, ভৈরব, পঞ্চম ও মেঘ, এই পাঁচটি রাগ মহাদেবের পঞ্চমুখ হইতে। এবং নট্টনারায়ণ রাগ পার্বতী—দুর্গার মুখ হইতে উৎপন্ন হইয়াছে †।

* “শ্রী রাগ নট্টো বঙ্গালো ভাব মধ্যম বাড়বো।

রক্তহংস কোহ্লাসঃ প্রভবো ভৈরব ধ্বনিঃ ॥

মেঘ-রাগঃ সোম-বাগঃ কামোদশাস্ত্র পঞ্চমঃ।

স্রাতাং কন্দর্প দেশাধ্যো কাকুভাস্ত কৌশিকঃ ॥

নট্ট-নারায়ণশ্চেতি রাগা বিংশতিরীরিতা ॥” সঙ্গীতসার-সংগ্রহ।

† “সম্যোবক্তৃন্স শ্রী-রাগো বামদেবায়নসম্বন্ধকঃ। .

অম্বোরাষ্ট্রৈরবো ভূত্বং পুরুষাং পঞ্চমো*ভবেৎ ॥

ঋশাণাখ্যায়ৈষণাগো নাট্যারম্ভে শিবাদভৎ।

দ্বিরিভারী মুখাভ্যন্তে নট্ট-নারায়ণো ভবেৎ ॥” তথা।

রাগাঙ্গবের মতে আদি ছয় রাগ এই প্রকার, যথা—ভৈরব, পঞ্চম, নট, মল্লার, গোড়মালব, ও দেশাধ্য* । এই মতে প্রত্যেক রাগের পাঁচ পাঁচটা রাগিনী । নারদ সংহিতার মতানুযায়িক ছয় রাগের নাম † পূর্বে বলা হইয়াছে । তাহাদের রাগিনী এই প্রকার : মালবের রাগিনী—ধানসী, মালসী, রামকিরী, সৈন্দবী, আশাবরী ও ভৈরবী ; মল্লারের রাগিনী—বেলাবলী, পুরবী, কানড়া, মাধবী, কোড়া ও কেদারিকা ; শ্রীর রাগিনী—গান্ধারী, স্ফুটগা, গোড়ী, কোমারী, বজ্রারী ও বৈরাগী ; বসন্তের রাগিনী—তুড়ী, পঞ্চমী, ললিতা, পটমঞ্জরী, গুজ্জরী, ও বিভাষা ; হিন্দোলের রাগিনী—মায়ুরী, দীপিকা, দেশকারী, পাহিড়ী, বরাড়ী ও মারহাটী (মহারাষ্ট্র) ; কর্ণাটের রাগিনী—নাটিকা, ভূপালী, রামকেনী, গড়া, কামোদী ও কল্যাণী ।

নারদ সংহিতার এই মতটী আসল নারদের মত নহে ; উহা সঙ্কলন মাত্র । ইহার গ্রন্থকার যে আধুনিক, তাহার স্পষ্ট প্রমাণ এই যে, ঐ মতে হিন্দোলের রাগিনী বরাড়ী ও মারহাটী, এই দুইটা শব্দ অতি আধুনিক ; ইহারা বিরাটী বা বৈরাটী, ও মহারাষ্ট্রী শব্দের অপভ্রংশ ; এ অপভ্রংশ প্রাচীন কালের নহে ।

কোন মতে এক এক রাগের ছয় ছয় রাগিনী, কোন মতে পাঁচ পাঁচ রাগিনী, ইহা পূর্বেই বলিয়াছি । কোন এক মতে যে যে রাগিনী এক রাগের স্ত্রী, অল্প মতে তাহা অল্প রাগের স্ত্রী : যেমন,—হুমন্ত মতে কেদারী দীপকের স্ত্রী, ব্রহ্মার মতে উহা শ্রী-রাগের স্ত্রী, নারদ সংহিতা মতে উহা মল্লারের স্ত্রী, ইত্যাদি । আবার এক মতে বাহারী রাগ, মতান্তরে তাহার রাগিনী । যেমন—হুমন্ত মতে হিন্দোল ও মালকৌশ রাগ, ব্রহ্মার মতে রাগিনী ; এবং ব্রহ্মার মতে বসন্ত রাগ, হুমন্ত মতে রাগিনী ; ব্রহ্মার মতের পঞ্চম রাগ, নারদ সংহিতা মতে রাগিনী, ইত্যাদি । কি রাগাদির জাতি, কি ঋতু ও সময়, কি স্বর-বিজ্ঞাস, কি রস, সকল বিষয়েই গ্রন্থকারদিগের মতের পরস্পর ঘোর অনৈক্য ; কোন বিষয়েই ঐক্য নাই । এই সকল অনৈক্য যে নিতান্ত শোচনীয় ব্যাপার, তাহা কেহই অস্বীকার করিতে পারেন না । ইহাতেই প্রতীত হয় যে, কিছুই কিছু না, অর্থাৎ প্রাচীন গ্রন্থকারদিগের ঐ সকল নিয়ম নিতান্ত কাল্পনিক, এবং উহা কেবল গায়ক ও বাদকদিগের মধ্যে পরস্পর বিবাদ বাধাইতেই

* “ভৈরবঃ পঞ্চমো নাটো মল্লারো গোড়মানবঃ ।

দেশাধ্যস্তেতি ষড়্যাগাঃ শ্রোচ্যন্তে লোকবিশ্রুতাঃ ॥” লংগীতসার-সংগ্রহ

† “মানবশ্চৈব মল্লারঃ শ্রীরাগস্ত বসন্তকঃ ।

হিন্দোলস্তার্ঘ্য কর্ণাট এতে রাগাঃ প্রকীৰ্ত্তিতাঃ ॥” তথা ।

বিশেষ পট্ট। সঙ্গীতের মূল শাস্ত্র—ভরত ও হরমন্ত কৃত গ্রন্থসকল—কালক্রমে লোপ পায় ; তদন্তর্গত বিষয় সমূহ কতক মুখে মুখেই চলিয়া আইসে। তাহাই অবলম্বন পূর্বক সঙ্গীতের প্রধান প্রধান বিষয়, যেমন সপ্তস্বর, দ্বাবিংশ শ্রুতি, একবিংশ মুচ্ছনা, তিন গ্রাম, ছয় রাগ, ৩০ বা ৩৬ রাগিণী, প্রভৃতির সংখ্যা ও সংজ্ঞা স্থির করিয়া, পরবর্তী গ্রন্থকারগণ যে সকল গ্রন্থ রচনা করিয়াছেন, তাহাতে তাঁহারা স্বকপোল-কল্পিত অনেক বিষয় সন্নিবিষ্ট করিয়াছেন, কারণ মূল শাস্ত্র বস্তুমান না থাকাতে, তাহার দোহাই দিয়া বাহার বাহা ইচ্ছা তাহাই করিতে উত্তম সুযোগ হইয়াছিল।

ঐ প্রকার অনৈক্যের আরও কারণ এই যে, গ্রন্থকারগণ দূর দূর সময়ের, ও দূর দূর স্থানের লোক : কেহ ঐষ্টের সহস্র বৎসর পূর্বে, কেহ পরে ; কেহ কাশ্মীর হইতে, কেহ জাবিড হইতে, কেহ অযোধ্যা হইতে, কেহ কাশী হইতে, গ্রন্থ সকল লিখিয়া গিয়াছেন। কেহ পূর্বে প্রণীত কোন প্রাপ্ত গ্রন্থের অনুকরণ করিয়াছেন, কেহ নিজে ব্যবসায়ী লোকের নিকট হইতে সংগ্রহ করিয়াছেন। কোন একটা স্থায়ী নিয়ম অবলম্বন করিয়া রাগ-রাগিণীগুলি শ্রেণীবদ্ধ হয় নাই। উহা গ্রন্থকারগণের স্বেচ্ছাধীন কল্পনা মাত্র। তাঁহারা স্বরের মধ্যে প্রবেশ না করিয়া বাহা পাইয়াছেন, সমস্ত বডে-সান্টায় সংগ্রহ করিয়া গ্রন্থীকৃত করিয়াছেন। স্বর-বিভাসের প্রকৃতিগত সাদৃশ্যমুসারে রাগ-রাগিণী শ্রেণীবদ্ধ করিয়া যাইলে, হিন্দু সঙ্গীতের আরও গৌরব হইত, তাহাতে সন্দেহ নাই। ইহাতেই অনেক সময় মনে হয় যে, সঙ্গীতে কৃতকর্ম্ম লোকের জ্ঞান মধ্য কালের ঐ গ্রন্থকর্তাদিগের তত স্বরজ্ঞান ছিল না ; কারণ স্বরজ্ঞান থাকিলে স্বর-বিজ্ঞানমুসারে রাগ-রাগিণী সমূহকে শ্রেণীবদ্ধ করাই স্বাভাবিক। বাহা হউক, এক্ষণে তাঁহাদের সমান রক্ষার্থ আমাদের এই প্রকারই মনে করিতে হইতেছে যে, এখন আমরা রাগাদির যে যে মূর্তি দেখিতেছি, তাহা সেকালে অন্তরূপ ছিল।

রাগ-রাগিণী সমস্তই যে সংগ্রহ, তাহার আরও প্রমাণ এই যে, অধিকাংশ রাগিণী দেশের নামে খ্যাত : যথা, সৈন্ধবী—সিন্ধু, বঙ্গালী—বঙ্গ, সোরটী—সুরাট, জুপালী—জুপাল, গুজরাটী—গুজরাট, মালবী—মালোয়া, কামোদী—কাথোদিয়া, কণাটী—কর্ণাট, গান্ধারী—কান্দাহার, টঙ্কা—টঙ্কদেশ (রাজপুতানা), বৈরাটী—বিরাত, কালাংড়া—কলিঙ্গ, মূলতানী—মূলতান, ইত্যাদি।

আদি ছয় রাগের নাম যে ছয় ঋতুর অবস্থামুসারী, তাহা স্পষ্টই প্রতীয়মান হয়। হরমন্ত মতে রাগের ঋতু এই প্রকার : যথা—গ্রীষ্মে দীপক, বর্ষায় মেঘ, শরতে ভৈরব, হেমন্তে মালকোশ, শিশিরে ত্রী, ও বসন্তে হিন্দোল। দীপক ও মেঘ এক প্রকার ঋতুরই নাম। বসন্তে হিন্দোল,—দোলোৎসব বসন্ত কালেই হয়,—দোলনের নামেই

হিন্দোল। সেকালে পশ্চিম-হিন্দুহানে বোধ হয় শরৎকালে মহাদেবের পূজা হইত। এইজন্ত তদুত্তর স্বর-বিজ্ঞাসের নাম ভৈরব রাখা হইয়াছে—ভৈরব মহাদেবের এক নাম। হৈমন্তিক স্বর-বিজ্ঞাসের নাম মালকোশ হওয়ার কারণ বোধ হয় এই হইতে পারে যে, মালকোশ মল্লকোশিকের অশব্দংশ; কোশিকের এক অর্থ ব্যালগ্রাহী—সাপুড়ে,—এতদ্দেশে সাপুড়েকেও মাল বলে; পুরাকালের হিন্দুহানী মালেরা বোধ হয় উত্তম গায়ক ছিল; এখনও হিন্দুহানী সাপুড়িয়ারা উত্তম তুঘুড়ী বাজায়; পুরাকালে তাহারা যে সুরে গান করিত সেই সুর খানির নাম মল্লকোশিক রাখা হইয়া থাকিবে; এবং হেমন্তে পথ ষাট সমস্ত শুদ্ধ হইয়া ভ্রমণোপযোগী হয়, সেই সময় মালেরা ফিরি করিতে বাহির হয় বলিয়া, মালকোশ হেমন্তে গাওয়ার রীতি হইয়া থাকিবে। শিশির ঋতুতে ত্রী-রাগ গাওয়ার তাৎপর্য এই হইতে পারে যে, শীতকালে ধাত্যাদি বহু প্রকার শস্ত কাটা হয়; এই সময়ে লক্ষ্মীদেবীর পূজা সর্বসাধারণে প্রচলিত; তজ্জন্ত এই ঋতুর ব্যবহার্য স্বরবিজ্ঞাসের নাম ত্রী হইয়াছে। ত্রী ত্রীলিঙ্গ শব্দ হইলেও পুরাণের মধ্যে যে ধরা হইয়াছে এই ব্যাপারটা সংগ্রহের সাক্ষ্য দিতেছে; শীতকালে শস্ত কাটা, কিম্বা লক্ষ্মী পূজা বিষয়ক সুর ব্যতীত অন্য কোন সুর না পাওয়াতে আদি সংগ্রহকার উহাকেই ছয় রাগ মধ্যে গ্রহণ করিতে বাধ্য হইয়াছিলেন, নতুবা তাহারা কখনই ব্যাকরণ দোষ বহন করিতেন না। ত্রী-রাগ সর্বাপেক্ষা প্রাচীন বিবেচনা হয়, কেননা সকল মতেই উহা আদি রাগ এবং গিশিরে গায়।

ভারতের প্রাচীন গ্রন্থকারগণ সাহিত্য বিষয়ে অসাধারণ পণ্ডিত, আশ্চর্য্য কবিত্ব-শক্তি-সম্পন্ন ছিলেন। তাহারা যে যে বিষয় ধরিয়াজেন, তাহাই এক শৃঙ্খলে আবদ্ধ করিয়াছেন; তাহাদের কল্পনা বলে দেবতারাগে যখন মহত্ত্বের জ্ঞান রূপগুণ বিশিষ্ট, তখন গানের সুর সকলও মহত্ত্বের জ্ঞান রূপগুণ বিশিষ্ট না হয় কেন? এই জন্ত স্বরবিজ্ঞাস সমূহের কেহ পুরুষ কেহ স্ত্রী; আবার তাহারা সংসারী—স্ত্রী-পুত্র-বিশিষ্ট। বাইরের আদি পুরুষ আদমের স্ত্রী হবা বৈরূপ আদমের শরীর হইতে নির্গত হইয়াছিলেন, রাগিনীগণও সেইরূপ রাগ হইতে সমুদ্ভূত হইয়া ঘরকন্না করিতেছে। স্থূল কথা এই, প্রাচীন গ্রন্থকারগণ জানিতেন যে, কালক্রমে রাগ-রাগিনীর সংখ্যা অতিশয় বৃদ্ধি হইবে; তাহাদের সহিত আদি রাগ নিচয়ের একটা সম্বন্ধ না রাখিলে, ইহারা ক্রমে প্রাধান্ত ও আদরহীন হইয়া বিলুপ্ত হইয়া যাইবে। এইজন্ত তাহারা এই কোশল অবলম্বন করেন যে, রাগেরা পুরুষ হইলে তাহাদের স্ত্রীর প্রয়োজন হইবে; এবং ভারতবর্ষের বড় লোকেরা যেমন বহুবিবাহপ্রিয়, রাগেরাও সেইরূপ এক এক জনে পাঁচ বা ছয়টা করিয়া বিবাহ করিল; সুতরাং তাহাদের বহু পুত্রও জন্মিল। রাগপুত্ররাও বহু

বিবাহ করিল ; তৎপরে উপরাগ ও উপরাগিনী হইতেও বাকি থাকিল না । এইরূপে রাগ-রাগিণীর বংশ বৃদ্ধি হইয়া সংখ্যাভীত পরিবার হয় । এক্ষণে যে কোন স্বর (রাগ) বলিবে, তাহা ঐ আদি রাগ-রাগিনী হইতে যে সমুদ্ভূত হইয়াছে, ইহা বলিবার উত্তম পথ হইয়াছে ।

প্রাচীন গ্রন্থকারগণ রাগ-রাগিণীর কি প্রকার বর্ণন করিয়াছেন, এক্ষণে দেখা বাউক ।

ভৈরব :—সঙ্গীত-দর্পণের মতে—

“ধৈবতাংশ গ্রহন্ত্যাসৌ রি-প হীনস্বমাগতঃ ।

ঔড়বঃ স তু বিজ্ঞেয়ো ধৈবতাদিক মূচ্ছনা ।

ধৈবতো বিকৃতো যত্র ভৈরবঃ পরিকীৰ্ত্তিতঃ ॥”

অর্থাৎ ভৈরব-রাগ ঔড়ব জাতীয় ; ইহাতে ধৈবতাদি মূচ্ছনা, অর্থাৎ ধ-নি-সা-গ-ম-ধ ঠাট ; ইহার ধ বিকৃত । প্রাচীন মতে বিকৃত ধ স্থান-চ্যুত স্বর নহে, অতএব এই বিকৃতির ফল-গ্রহ হওয়া দুকর । সঙ্গীত-নির্ণয়ের মতে—

“ভিন্ন ষড়্জসমূহপন্নো ভৈরবোপি রি-বর্জিতঃ ।

ধ-গ্রহাংশো মধ্যমাস্তো গেল্লো মঙ্গলকম্মণি ॥”

অর্থাৎ ভৈরব ষাড়ব জাতীয়—রি-বর্জিত, এবং ষড়্জ হইতে উৎপন্ন, ও মঙ্গল কার্য্যে গেল্ল ; ধ ইহার গ্রহ ও অংশ, এবং ম ইহার স্তাস । কোন মতে ইহা প্রচণ্ড রসে গেল্ল, যথা—“প্রচণ্ড রূপ কিল ভৈরবোহয়ং ।”

ভৈরবী :—সঙ্গীত-দর্পণের মতে—

“সম্পূর্ণা ভৈরবী জ্ঞেয়া গ্রহাংশস্তাস মধ্যমা

সৌবীরী মূচ্ছনা জ্ঞেয়া মধ্যম-গ্রামচারিণী ॥”

অর্থাৎ ভৈরবী সম্পূর্ণা জাতি ; ম ইহার গ্রহ, অংশ ও স্তাস ; ইহা মধ্যম গ্রামের রাগিনী, ইহা সৌবীরী মূচ্ছনায়ুক্তা, অর্থাৎ ম-গ-ধ-নি-সা-রি-গ ইহার ঠাট । সংগীত-রস্বাকরের মতে—

“ধাংশ স্তাস গ্রহাস্তার মস্ত গাঙ্কার শোভিতা ।

ভৈরবী ভৈরবোপাদী সমাংশেন স্বরাস্তবেৎ ॥”

অর্থাৎ ধ ভৈরবীর গ্রহ, অংশ ও জ্ঞান ; মন্ত্র ও তার, এই দুই সপ্তকের গ ইহাতে ব্যবহার হয় ; এবং ইহার স্বর-বিশ্রাস ভৈরবের জ্ঞান । ভৈরবী হাস্য রসে গেয়া, তাহা ১১ পরিচ্ছেদে দেখাইয়াছি । তার ও মন্ত্র গাঙ্কার শোভিতা এই মাত্র বলিলে এরূপ বুঝা যে, ভৈরবীতে মধ্য-সপ্তকের ব্যবহার হয় না, বাহা অসম্ভব ; অতএব এরূপ বর্ণন কার্য্যত সঙ্গত নহে ।

শ্রী-রাগ :—সঙ্গীত-দর্পণের মতে—

“শ্রী-রাগঃ স চ বিজ্ঞেয়ঃ সত্রয়েণ বিভূষিতঃ ।

পূর্ণঃ সর্ব্ব গুণোপেতো মুচ্ছনা প্রথম মতা ।

কেচিৎ কথয়ন্ত্যনুষমভ্রয় সংযুতম্ ॥”

অর্থাৎ শ্রী-রাগ প্রথম মুচ্ছনা যুক্ত, অর্থাৎ সা-রি-গ ম-প ধ-নি ইহার ঠাট ; ইহ সম্পূর্ণ ভাতীয় ; এবং তিন সা, কোন মতে তিন রি বিশিষ্ট, ও সর্ব্ব গুণ যুক্ত । এ তিন সা-এর তাৎপর্য্য, বোধ হয়, মন্ত্র, মধ্য ও তার, এই তিন সপ্তকের তিন সা । কিম্ব তাহাই বা কেমন হয় ? কারণ তিন সা কিম্বা তিন রি-তে দুই অষ্টম হয় ; সেকাতে কি দুই অষ্টমের কমে শ্রী-রাগ যুষ্টিমান হইত না ? অথবা এ তিন সা-এর অর্থ শুদ্ধ ও দুই বিকৃত—চ্যুত ও অচ্যুত, এইরূপ তিন সা ; কিন্তু এরূপ অর্থে তিন রি পাওয়া যায় না, কারণ রি কেবল শুদ্ধ ও বিকৃত, এই দুই প্রকার হয় । ফলতঃ এক সঙ্গ ৬ প্রকার তিন সা-এর ব্যবহার কার্য্যতও সঙ্গত নহে । এইরূপ তিন সা, তিন ম, তিন প ইত্যাদি, রাগ বিশেষে প্রায়ই বর্ণিত দৃষ্ট হয় ; ইহার বিশেষার্থ বুঝা দুষ্কর ।

খান্ধাবতী :—সংগীত-পারিজাত মতে—

“খান্ধাবতী প-হীনা স্ম্যাৎ কোমলীত কুধৈবতা

গাঙ্কার মুচ্ছনাযুক্তা রিণা ত্যক্তোবরোহিকা ॥”

অর্থাৎ খান্ধাবতী (খান্ধাজ) রাগিনী খাড়ব জাতি, প-বল্লিতা ; গাঙ্কার মুচ্ছনা যুক্তা, অর্থাৎ গ-ম-ধ-নি-সা-রি ইহার ঠাট ; ইহার ধ কোমল ; ইহাতে অবরোহণে রি ত্যাগ করা বিধি ।

কেদারী :—সংগীত-দর্পণের মতে—

“কেদারী রি-ধ-হীনা স্মাদোড়বা পরিকীর্ণিতা ।

নিত্রয়া মুচ্ছনা মার্গী কাকলী-স্বর-মণ্ডিতা ॥”

অর্থাৎ কেরারী-রাগিণী ঔড়ব জাতি, রি ও ধ বর্জিতা ; মধ্যম-গামের মুচ্ছনা মাগী, অর্থাৎ নি-সা-গ-ম-প-নি, ইহার ঠাট ; ইহা তিন নি ও কাকলী স্বর; অর্থাৎ বিকৃত-নি, যুক্তা ।

ভূপালী :—সংগীত-দর্পণের মতে—

“গ্রহাংস শ্রাস ষড়্জা সা ভূপালী কথিতা বৃধৈঃ ।

প্রথমা মুচ্ছনা জ্ঞেয়া সম্পূর্ণা রস শাস্তিকে ।

রি-প হীনোড়বা কৈশিদিয়মেব প্রকীৰ্ত্তিতা ॥”

অর্থাৎ ভূপালী-রাগিণী সম্পূর্ণা, মতান্তরে ঔড়ব জাতি,—রি ও প বর্জিতা ; প্রথমা মুচ্ছনায় নিম্পরা, এবং শাস্ত রসে গেয়া ; সা ইহার গ্রহ, অ’শ ও শ্রাস ।

এ প্রকার আর অধিক রাগের উদাহরণ দেওয়া নিম্নয়োজন, উহা স্বরাই সংগীত কুতূহলী পাঠক সংস্কৃত-গ্রন্থকর্তা’দগের রাগ-রাগিণী বর্ণনার রীতি বুঝিতে পারিবেন। তাঁহাদের এক আশ্চর্য্য সংস্কার এষ্ট ছিল যে, গাইবার সময় যদি ভ্রমে রাগ অন্তক হয়, তবে স্বরসা গুঞ্জরী রাগিণী গাইলে সেই দোষ মোচন হয় * ।

রাগ-রাগিণী অসংখ্য ছিল। শুনা যায়, সংগীতনারায়ণ-কর্তা বলিয়াছেন যে, শ্রীকৃষ্ণের লীলা সময়ে তাঁহার ষোড়শ সহস্র গোপিনীবা প্রত্যহ প্রত্যেকে এক এক নূতন রাগ গান করিয়া তাঁহাব চিত্তাকর্ষণ করিত। প্রত্যুত তাঁহার ১৬ হাজার গোপিনী যেমনি সত্য, তাঁহাদের কৃত রাগ-রাগিণীও তেমনি সত্য। সে বাহা হইক, রাগ-রাগিণী স্বর-বিশ্বাসের উদাহরণ মাত্র ; অতএব এ পর্য্যন্ত ষত প্রকার রাগের উৎপত্তি হইয়াছে, তত্তাবতের বৃত্তান্ত বর্ণনা করা সাংগীতিক ব্যাকরণের কখন নায্য কার্য্য হইতে পারে না। সংস্কৃত-গ্রন্থকারগণ রাগ-রাগিণীর স্বরূপ যে প্রকার বর্ণনা করিয়াছেন, তাহাতে এরূপ সন্দেহ হয় যে, সংগীতে তাঁহাদের হাতে মুখে প্রকৃত সাধনা ছিল না। সংগীতে সাধনা ও কর্তব্য না থাকিলেও, কৃতবিদ্য লোকে যে পাঁচ প্রকার গ্রন্থ দেখিয়া নূতন সংগীত-পুস্তক লিখিতে পারেন, ইহার জীবিত দৃষ্টান্ত আমাদের মধ্যেই বর্ত্তমান ।

তাল :—কোন কোন গ্রন্থকর্তা তাল শব্দের এক আশ্চর্য্য ব্যুৎপত্তি করেন ; তাঁহারা বলেন যে, মহাদেবের পুং নৃত্য—‘তাণ্ডব’, এবং ভগবতীর স্ত্রী নৃত্য—‘লাস্য’, এই দুই শব্দের আশ্রয় লইয়া, “তাল” শব্দ উৎপন্ন হইয়াছে † । কিন্তু বাস্তবিক করতালি হইতেই

* “লোভান্নোহাচ্চ যে কেচিৎ গায়ন্তি চ বিরাগতঃ ।

স্বরসা গুঞ্জরী তস্য দোষঃ হতীতিকথ্যতে ॥” সঙ্গীত-নির্ণয় ।

† “তাণ্ডবস্যাপ্য বর্ণেন লকারো লাস্ত শব্দ ভাক্ ।

যদা সঙ্গচ্ছতে লোকে তদা তালঃ প্রকীৰ্ত্তিতঃ ॥” সঙ্গীতার্ণব ।

যে তাল শব্দ গৃহীত হইয়াছে, তাহার সন্দেহ নাই; অনেক গ্রন্থকারের মতও ঐ *। প্রাচীন মতে সংগীত যেমন দুই প্রকার—মার্গ ও দেশী, মার্গ সংগীতের তালও দেবলোক ব্যতীত মর্ত্যলোকে প্রচলিত নাই। মার্গ-তাল পাঁচটি, যথা—চচ্চংপুট, চারপুট, ষট্‌পিতাপুত্রক, সম্পর্কেষ্টাক ও উদ্বট্ট। কি চমৎকার নাম! ইহার মহাদেবের পঞ্চ মুখ হইতে উৎপন্ন হইয়াছে †।

সংস্কৃত সংগীত-গ্রন্থে যে সকল দেশী তালের বিবরণ লিখিত আছে, তাহার এক্ষণে প্রচলিত থাকা দৃষ্ট হয় না। ফলতঃ সেই সকল নামের মধ্যে কয়েকটি আধুনিক তালের নাম পাওয়া যায়; যথা—চতুস্তাল (চৌতাল), ষতিতাল (ষৎ), একতালী, রূপক, ত্রিপুট (তেওট বা তেওরা), ঝম্পা (ঝাঁপতাল), ইত্যাদি। কিন্তু ইহার যে প্রকার মাত্রারূপে বর্ণিত হইয়াছে, সেই মাত্রার ভিন্ন তাৎপর্য বশতঃ আধুনিক সংগীত-বেত্তাগণ উহাদিগকে সহসা চিনিতে পারেন না।

সংস্কৃত-গ্রন্থকারগণ পাঁচটি লঘু অক্ষরের উচ্চারণ কালকে ‘মাত্রা’ বলিয়াছেন; ইহাতে মাত্রা যে কি পদার্থ, তাহার প্রকৃত তাৎপর্য কিছুই প্রকাশ পায় না। পাঁচটি লঘু অক্ষর, ক খ গ ঘ ঙ, উচ্চারণের সমষ্টি কালকেই কি মাত্রা বলা যাইবে, না ঐ প্রত্যেক অক্ষরের কালকেই মাত্রা বলিতে হইবে, ইহা নিশ্চয় হয় না। যদি পাঁচটি অক্ষরের সমষ্টি কালকে মাত্রা বলা যায়, তাহা হইলে কিছুই অর্থ হয় না; আর যদি প্রত্যেক অক্ষরের কালকেই মাত্রা ধরা যায়, তবে ঐ স্থলে পঞ্চাক্ষরের কথাই বা বলিয়াছেন কেন? বাহা হউক, তাহার উহারই অর্ধমাত্রা কালকে দ্রুত, এবং তাহারও অর্ধ, অর্থাৎ সিকি মাত্রাকে অণুদ্রুত নামে অভিহিত করিয়া, গুরুর গ, লঘুর ল, প্লুতের প. দ্রুতের দ. এই প্রকার সংকেতারূপে § তালের রূপ বিবৃত করিয়াছেন. যথা.—“যতি

* “হস্তবায়ন্ত সংযোগে বিরোধে চাপি বস্ততে।

ব্যাপ্তিমান্ যো দশ প্রাণৈঃ স কালস্তাল সংজ্ঞকঃ” ॥ রাগার্ণব।

† “চচ্চংপুটচাচপুটঃ ষট্‌পিতাপুত্রকোপি চ।

সম্পর্কেষ্টাক উদ্বট্টতালঃ পঞ্চ ঐকীর্ষিতাঃ। -

পূর্ব্বং শিষ্যন্ত পক্ষেভ্যো মুখেভ্যো নির্ধাতাঃ ক্রমাৎ।” সঙ্গীত-দর্পণ।

‡ “পঞ্চলঘু ক্ষরোচ্চারকালো মাত্রা সমীৰিতা।

তদর্দ্ধদ্রুতমিদ্ভুক্তং তদর্দ্ধক্কাপ্যণুদ্রুতং” তথা।

§ “লকারে লঘুরকঃ স্যাদ্ লকারেতু গুরুর্ধতঃ।

পকারে দ্ৰু তদ্ব্যয়ের গণভেদান্তথাপরং” তথা।

তালে লদৌ লদৌ”*, অর্থাৎ যতি তালে প্রথমে একটি লঘু ও দ্রুত আঘাত, তৎপরে একটি দ্রুত ও লঘু আঘাত । “ক্রতেনৈক-তালিকা”, অথবা মতান্তরে “একমেব দ্রুতঃ যত্র সা ভবেদেক-তালিকা”, অর্থাৎ একটি দ্রুতে একতালী হয় । “চতুস্তালো দ্রুত ত্রয়ং লাস্তং” অথবা মতান্তরে “চতুস্তালো গুরোঃ পরে ত্রয়ো দ্রুতাঃ”, অর্থাৎ চতুস্তালে তিনটি দ্রুতের পর একটি লঘু, অথবা একটি গুরুর পর তিনটি দ্রুত । “লঘুগুণ্যভিঘাতেন রূপকস্তাল ঈরিতা”, অথবা “রূপকেতু বিরামাস্ত দ্রুতদ্বন্দ্বমুদাহৃতঃ”, অর্থাৎ যে তালে দুইটি লঘু আঘাত হয়, তাহাকে রূপক তাল কহে, অথবা যাহাতে দুইটি দ্রুতের পর বিরাম ফাঁক) । “বাম্পা তালো বিরামাস্ত দ্রুত দ্বন্দ্বং লঘুশ্রুতঃ”, অর্থাৎ দুইটি দ্রুত আঘাতের পর বিরাম হইয়া, তৎপরে একটি লঘু আঘাতে বাম্পা তাল হয় ।

কিঞ্চিৎ প্রণিধান করিয়া দেখিলেই জানা যায় যে, আধুনিক ষৎ, চৌতাল, রূপক, কাঁপতাল, একতাল প্রভৃতির প্রচলিত রূপ উক্ত তালান্তর্গত লঘু, গুরু ও দ্রুতের মধ্যেই স্থল্লর বিবাক্র করিতেছে । যথা :—চৌতালে যে চারিটি তালান্বিত বা তালি দেওয়া যায়, তাহার তিনটি পিঠা-পিঠী দ্রুত পড়ে, তৎপরে একটি বিলম্বে পড়ে ঐ, তাহাই “ক্রতঃত্রয়ং লাস্তং”, অথবা উহারই উল্টা “গুরোঃ পরে ত্রয়ো দ্রুতাঃ”, বলিয়া বর্ণিত হইয়াছে । রূপকে কেবল দুইটি তালান্বিত দিয়া ফাঁক দিতে হয়, তাহাই উক্ত ‘বিরামাস্ত দ্রুতদ্বন্দ্ব’ তাৎপর্য্য । কাঁপতালে দুইটি তালান্বিত দ্রুত পড়িয়া, ফাঁকের পরে আর একটি তালি পড়ে, তাহাই ‘বিরামাস্ত দ্রুতদ্বন্দ্ব’ লঘুঃ’ বলিয়া উক্ত হইয়াছে । একতালয় এক নিয়মে একটি তালান্বিতই বারংবার পড়ে, সেই জন্য ‘ক্রতেন’ বলার তাৎপর্য্য এই যে, ঐ সকল তালান্বিতের মধ্যে আর বিশ্রাম নাই । এইরূপে সংস্কৃত-গ্রন্থে বর্ণিত ও আধুনিক প্রচলিত তুলা নামবিশিষ্ট তালসমূহের যে প্রকার পরস্পর সামঞ্জস্য দেখা যাইতেছে, তাহাতে উহাদের একতা অভ্রান্তরূপে প্রতিপন্ন হইতেছে ‡ ।

সংস্কৃত গ্রন্থকারগণ তালসমূহের লঘু, গুরু, দ্রুত, প্রভৃতি নামে যে মাত্রার নির্দেশ করিয়াছেন, তাহা বস্তুতঃ মাত্রা নহে ; তাহা কেবল তালান্বিতের আন্বাজী পরিমাপ । অর্থাৎ লঘু গুরু প্রভৃতি ঐ আঘাতের স্থায়িত্ব পরিমাণের প্রকৃত অল্পপাত নহে ; ইহা

* তালের এই সকল সংস্কৃত বচন “সংস্কৃত-সঙ্গীতসারসংগ্রহ” নামক পুস্তক হইতে উদ্ধৃত ।

† প্রচলিত তালসমূহের রূপ ও নিয়মাদি ১৫শ পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য ।

‡ যুদ্ধজয়গীর গ্রন্থকর্তাগণ এই বিষয়ের রহস্যোন্মোচনে অসমর্থ হইয়া, প্রচলিত রূপদায়ী তাল কতিপয়ের সহিত সংস্কৃত গ্রন্থের লিখিত অন্যান্য তালের মিল দেখাইতে বুঝা যত্ন পাইয়াছেন । যেমন—চৌতালের সহিত ‘শ্রীকান্ত’, রূপকের সহিত ‘বিধাবর্ণ’, ইত্যাদি । ইহা বিষম ভ্রান্তি । কারণ ‘শ্রীকান্ত’, ‘বিধাবর্ণ’, ইহার ভিন্ন তাল ।

গ্রন্থকারদিগের নিরূপিত আনুমানিক পরিমাণ মাত্র। তাহার প্রমাণ এই :—সংস্কৃত-গ্রন্থকর্তাগণ লিখিয়াছেন যে, ‘একতালীতে’ একটি দ্রুত মাত্রা ও ‘করণতালে’ একটি গুরু মাত্রা ব্যবহার হয় ; ঐ দ্রুত ও গুরুর অর্থ যদি অর্ধ মাত্রা ও দুই মাত্রা হয়, তবে সে কাহার অর্ধ ? কাহার দ্বিগুণ ? কেননা অর্ধ ও দ্বিগুণ আপেক্ষিক শব্দ ; পরন্তু ঐ স্থানে আর অন্য মাত্রাই নাই যে তাহার তুলনায় অর্ধ ও দ্বিগুণ হইবে। ঐ দ্রুতের পরিমাণ এক মাত্রা, কিম্বা দুই মাত্রা বলিলেই বা দোষ কি ? কোন দোষ নাই। অতএব ঐ দ্রুত, লঘু, গুরু, প্রভৃতির পে অর্থ নহে। তবে দ্রুত কিম্বা গুরু বলার তাৎপর্য্য এই যে, যে তালির অর্থাৎ আঘাতের গতি সচরাচর জলদ, তাহাকে গ্রন্থকর্তাগণ দ্রুত বলিয়াছেন ; যে তালির গতি চিমা, তাহাকে গুরু বলিয়াছেন ; ইত্যাদি। এইজন্য একই তালের আঘাত পরস্পরকে এক গ্রন্থকার লঘু, অন্য গ্রন্থকার গুরু কিম্বা দ্রুত বলিয়াছেন ; কারণ আঘাতের গতি সম্বন্ধে বাঁহার বৈকল্য পছন্দ, তিনি তদ্রূপই বর্ণনা করিয়াছেন ; ইহার দৃষ্টান্ত চতুস্তাল, রূপক, প্রভৃতির লক্ষণে দ্রষ্টব্য। অতএব আমরা যাহাকে মাত্রা বলি, তাহার অন্তর্গত প্রত্যেক ঐ লঘু গুরুপ্রভৃতিব্যবহৃত হয় নাই। তাহার আরও প্রমাণ এও যে, পুত যে কেবল তিন মাত্রা, তাহা নহে ; কারণ শাস্ত্রকারেরাই বলিয়াছেন যে, “দুরাস্থানেচ গানেচ রোদনেচ পুতো মতঃ”, অর্থাৎ দূর হইতে ডাকিতে, গান কারিতে, ও রোদনে, যে স্বর ব্যবহার হয়, তাহাকে পুত বলে ; অতএব গুরু অপেক্ষা দীর্ঘতর কাল হইলে পুত হয়, তাহা চারি, পাঁচ, ছয় প্রভৃতি মাত্রাও হইতে পারে। আরও বিশেষ এই যে, তিন মাত্রাপেক্ষা দীর্ঘতর স্থায়িত্ব জাপক কোন সংজ্ঞা, সংস্কৃত গ্রন্থাদিতে ব্যবহৃত হয় নাই। সঙ্গীতের তালের মধ্যে গণিতের যে সুন্দর সম্বন্ধ রহিয়াছে, তাহার কোন আভাস সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থাদিতে দৃষ্ট হয় ন। বস্তুতঃ তদ্ব্যতিরেকে তালের মাত্রার ও লয়ের বিশুদ্ধ ব্যাখ্যা হওয়াও অসম্ভব *।

সংস্কৃত গ্রন্থকর্তাগণ তালের চারি প্রকার গ্রন্থ, অর্থাৎ ধরনের উল্লেখ করিয়াছেন যথা, —সম, বিষম, অতীত ও অনাগত † কোন মতে বিষম গ্রন্থবাদে তিন প্রকার গ্রন্থ ‡।

* মুদ্রবস্তুর শেষে সংস্কৃত তালসমূহের বৈকল্য নব্য প্রণালীতে মাত্রা নির্দেশ করা হইয়াছে, তাহা যে প্রায় সমস্তই ভুল হইয়া গিয়াছে, ইহা এক্ষণে সঙ্গীত-নিপুণ পাঠকবৃন্দ সহজে বুঝিতে পারিবেন।

† “সমাতাতানাগতান্ধ বিষমচ্চ গ্রন্থা মতঃ।

চম্বারঃ কথিতান্তালে সুন্দর্য্য বিচক্ষণৈঃ ॥” সঙ্গীত-দর্পণ।

‡ “তালো গীতগতে: নাম্যাকারী তন্তু গ্রন্থস্বরঃ।” সঙ্গীত-সময়সার।

ঐ সকল গ্রন্থের অর্থ সম্বন্ধেও বিভিন্ন গ্রন্থকারের বিভিন্ন মত । এ বিষয়ে ১৫শ পরিচ্ছেদে বিস্তারিত রূপে সমালোচিত হইতেছে ।

মুদ্রামঞ্জরীর শেষভাগে যে ২৭৫ প্রকার প্রাচীন তালের, এবং কণ্ঠকৌমুদীর শেষ ভাগে যে ১৭৬ প্রকার প্রাচীন গীতের, তালিকা দেওয়া হইয়াছে, তাহা দেখিয়া অনেকের ভ্রম হইতে পারে যে, আধুনিক হিন্দু সঙ্গীতের অবস্থা অতি হীন, কেননা এখন তত প্রকার তাল ও গানের ব্যবহার নাই । প্রাচীনকালীয় তাল ও গীতের সংখ্যা ও তাহাদের নামের ঘটা দেখিয়া লোকে ঐরূপ প্রতারণিত হইবে, তাহার সম্বন্ধ কি ? কিন্তু সঙ্গীত-দক্ষ স্মৃদ্রশী ব্যক্তিমাত্রেই বুঝিতে পারিবেন যে, সংস্কৃত পণ্ডিত হ্রস্ব ধ্বনির বর্ণের ও মাত্রার সংখ্যা ও তাহাদের লঘু গুরুত্ব ভেদে অসংখ্য প্রকার, ঐ সকল তালও সেইরূপ * । আরও একই প্রকার তালের আট, দশটি করিয়া নাম দেওয়া হইয়াছে, যেমন ‘অজ্র’ তালের ঝায় তালের নয় প্রকার নাম ; ‘ককণ’ তালের ঝায় তালের আট প্রকার নাম, ইত্যাদি ।

প্রত্যেক নূতন গ্রন্থকারই কতকগুলি করিয়া নূতন তাল কল্পনা করিয়া দিয়াছেন । পুরাকালে মূদ্রামঞ্জরাভাবে সকলে সকলের রচিত গ্রন্থ কখন দেখিতে পাইতেন না, সেইহেতু এক গ্রন্থকার যে প্রকার তাল কল্পনা করিয়া লিখিয়াছেন, অন্য গ্রন্থকার তাহা না জানিয়া, সেই প্রকার তাল রচনা করিয়া, তাহার অন্য নাম দিয়া নিজ গ্রন্থে সন্নিবিষ্ট করিয়াছেন । এই সকল নানা কারণে তালের সংখ্যা বৃদ্ধি হইয়াছে । কিন্তু সে সমস্ত তাল সঙ্গীত সমাজে কখনই ব্যবহৃত হয় নাই ; যে কয়েকটা তাল সর্বাপেক্ষা উত্তম, তাহাই সর্বদা ব্যবহৃত হইয়াছে, এবং তাহাই ‘আমর’ পাইয়াছি । এখনও কোর্ন কোর্ন ওস্তাদ ব্রহ্ম, রত্ন, লক্ষ্মী প্রভৃতি তালের গান গাইয়া থাকেন ; কিন্তু চৌতাল, ধামার, ঝাঁপতাল, কাওআলী প্রভৃতি গান করিতে ধ্বনির সৃষ্টি পাওয়া যায়, এবং তজ্জন্ত গায়কেরও যত খানি গুলীপনা প্রকাশ পায়, ব্রহ্ম, রত্ন, প্রভৃতি তাল সকলে সরূপ মজা ও ফল কিছুই হয় না । এইজন্য উহার ব্যবহার্য্য হইয়া গিয়াছে ।

ঐ সকল সংস্কৃত তালের নিয়মামুসারে এখনকার প্রত্যেক গানের ছন্দকেই ‘আমর’ ভিন্ন ভিন্ন প্রকার তাল বলিতে পারি ; বিভিন্ন গানের বর্ণসকল বিভিন্ন প্রকারে লঘু ও গুরু হয়, ইহা সকলেই জানেন : এক এক গানের এক এক প্রকার লঘু গুরু নিয়ম নির্দিষ্ট রাখিয়া, তাহার পৃথক পৃথক তাল নাম দিলে, এবং তবলা ও মৃদঙ্গে তালের যত প্রকার

* “অর্ধমাত্রা ত্রয়ো মাত্রা ত্রিবিধং সূত্র উচ্যতে ।

ত্রয়োবিধ রচনাভেদাভাভেদে ভেদোৎপাদনকথা ॥” সঙ্গীত-সারসংগ্রহ ।

পন্ন ব্যবহার হয়, তাহাদের প্রত্যেকের এক এক নাম দিলে, আধুনিক তাল সংখ্যা কতই যে বৃদ্ধি হইতে পারে, ইহা সঙ্গীতবিৎ গুণীমাত্রেই বুঝিতে পারেন। ইদানীং বাঙ্গালী কবিগণ প্রায়ই নতুন নতুন ছন্দে কবিতাদি রচনা করিয়া থাকেন ; অতএব এ পর্য্যন্ত শত শত বাঙ্গলা ছন্দ উদ্ভাবিত হইয়াছে। কিন্তু তাহাদের প্রত্যেকেরই কি নাম আছে ? পয়ার, ত্রিপদী, চতুঃপদী, বিষমপদী প্রভৃতি কয়েকটা জাতি-সাধারণ নাম মাত্র প্রচলিত আছে। আধুনিক সঙ্গীতের তালেও সেই প্রকার জাতি-সাধারণ নাম কয়েকটা প্রচলিত। চতুর্দশাক্ষরে পয়ার হয় ; আবার দশাক্ষরে, ছাদশাক্ষরে, ষোড়শাক্ষরেও পয়ার হয় ; সেইরূপ ত্রিপদীও কত প্রকার, চৌপদীও কত প্রকার। সেই সময়ের এক এক পৃথক নাম দিলে, বাঙ্গলা ছন্দের যেমন অসংখ্য নাম হয়, সেইরূপ কাণ্ডআলী তালে কতই ছন্দ রচনা করা যায়, একতালায়ও কত ছন্দ করা যায়, ৪৭ তালেও কতই করা যায় ; ইহা তালের ও ছন্দের রহস্যজ্ঞ লোকে অনায়াসেই বুঝিতে পারেন। এই সকল ছন্দের পৃথক পৃথক নাম দিলে, আধুনিক তালও অসংখ্য প্রকার হইতে পারে। পুরাকালের পণ্ডিতগণ সকল বিষয়েই অল্প তারতম্যে নতুন নতুন নাম দিতে অতিশয় ভাল বাসিতেন, এবং পটুও ছিলেন। সংস্কৃত ধাতু কল্পতরু বিশেষ ; তদবলম্বনে নতুন শব্দ রচনা করা কিছুই কঠিন নহে।

গীত বিষয়েও এই প্রকার। সংস্কৃত-গ্রন্থকারগণ পণ্ডের ছন্দ, ভাবার্থ, বিষয়, ও রাগ-রাগিণীর অঙ্গীয় অবস্থা প্রভৃতির বিভিন্নতাহুসারে গীতের প্রকার-ভেদ করতঃ তাহাদের পৃথক পৃথক নাম দিয়া, গীতসংখ্যা বৃদ্ধি করিয়াছেন। সংস্কৃত-সঙ্গীত-রত্নাকরস্থ স্বরাধায়েয় শেষ ভাগে গীতি-প্রাকরণে কপাল, কবল, মাগধী প্রভৃতি বিভিন্ন জাতীয় গানের লক্ষণ দেখিলেই, উহা অবগত হওয়া যায়। গ্রন্থবিস্তার ভয়ে তত্তাবৎ বিষয়ের দৃষ্টান্তাদি এখানে দিলাম না। ‘কণ্ঠকৌমুদীর’ উপসংহারে দৃষ্ট হইবে যে, যে ১৬ প্রকার ক্রবক গানের কথা প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রে উল্লেখ আছে, তাহারা একাদশাক্ষরের পদে এক এক অক্ষর বৃদ্ধি হইয়া, ২৬ অক্ষরের পদ পর্য্যন্ত ১৬ প্রকার হইয়াছে *। এই প্রকার বিভিন্নতাকে কি গানের বিভিন্ন প্রণালী বলা যায় ? ইহাতে সংগীতকুতূহলী জনসাধারণ নিতান্ত প্রভারিত হইয়াছেন।

* “বড়ুতি: পাদৈকন্তম: ত্রাং পঞ্চতির্থধাবোমত: ।

অথবন্ত চতুর্ভি: ত্রাদেবন্ত ক্রবকত্রিধা ।

একাদশাক্ষরাং পাদানৈকৈকাক্ষরবর্ধিতৈ: ।

ঋগ্বেদ: বা: ষোড়শ হ্রা: বড়বিশেষতাক্ষরাবধি ।” সঙ্গীত-শাস্ত্র: (কণ্ঠকৌমুদী) ।

সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থের বর্ণিত অঙ্কচারিণী, কুণ্ডবান্ধিত, তাণ্ডিকাব্যাপ্তি, শরভলীলক, প্রভৃতি যে অসংখ্য প্রকার গান সে কালে প্রচলিত ছিল যাহা কণ্ঠকৌমুদীতে ব্যক্ত হইয়াছে, তাহাদের পরস্পর বিভিন্নতা ঐপদ হইতে খেয়ালের কিম্বা টপ্পার স্বরূপ বিভিন্নতা তত দূর কখনই নয় । উহাদের বিভিন্নতার নিয়ম যে কিরূপ উল্লিখিত ঐক্যের কয়েক প্রকার ভেদের নিয়মেই তাহার আভাষ পাওয়া যায় । আমাদের আধুনিক সংগীতে ঐ নিয়মে গানের অসংখ্য প্রকার ভেদ এখনি করা যাইতে পারে । মনে কর—ঐপদ গানের মধ্যে যেমন ‘হোরী’ নামক এক প্রকার গান আছে, তাহা ধামার তালেই গাওয়া হয় ; খেয়ালের ‘গুলুনক্স’ গান কেবল একতালেই গাওয়া হয়, টপ্পার মধ্যে ঝুংরী, গজল, খেমটা প্রভৃতি গান ক্রমান্বয়ে ঝুংরী, পোস্তা ও খেমটা তালেই গাওয়া হয় ; সেইরূপ ঐপদের, খেয়ালের ও টপ্পার অগ্ৰাণ্ত তালের গানেরও ঐ প্রকার পৃথক পৃথক নাম অনায়াসেই দেওয়া যাইতে পারে । আরো, দোলোৎসবের গানকে যেমন হোরী বলে, লেইসব ঐ তালে বুলন যাত্রার গানকে ‘বোালি’, ছুগোৎসবের গানকে ‘শারদীয়া’ (এই বিষয়ে আগমনী ও বিজয়া প্রচলিতই আছে), বাসন্তীপূজার গানকে ‘বাসন্তী’, রথযাত্রার গানকে ‘রাধিক’, এই প্রকার কতই নাম দেওয়া যাইতে পারে । অগ্ৰাণ্ত তালের গান সম্বন্ধেও ঐরূপ করা যায় । অতএব এক্ষণে সংগীত-রহস্যজ্ঞ ব্যক্তি মাত্রেই বুঝিতে পারিবেন যে, গানের যে নানাবিধ তাল, রাগ, ছন্দ, বিষয় প্রভৃতি এক্ষণে প্রচলিত আছে, তাহার উলট-পালট মিশ্রণে লক্ষ প্রকার গান হয় কি না ? আবার নূতন নূতন রচনা করিলে, কোটী প্রকার হয় । কিন্তু ঐ প্রকার অপ্রয়োজনীয় বিষয়ে যত্ববান হওয়ায় কোনই ফল নাই ; অত প্রকার নাম কি কখন মনে থাকে, বা ব্যবহার হয় ? অতএব ঐরূপ অকিঞ্চিৎকর প্রভেদ জনিত গানের ও তালের প্রচুর নামের অভাবে, আধুনিক সংগীতের হীনতা কখনই প্রতিপন্ন হয় না । প্রাচীন সংগীত প্রণালী হইতে আধুনিক সংগীত প্রণালী যে সহস্রাংশে উন্নতি লাভ করিয়া শ্রেষ্ঠ হইয়াছে, তাহার প্রমাণের অপ্রতুল নাই ; ইহা সংগীতের ইতিহাস-দক্ষ ব্যক্তি মাত্রেই অবগত আছেন ।

১৩শ পরিচ্ছেদ :- কণ্ঠের সহিত যন্ত্রের সঙ্গত ।

গান গাওয়ার সময়, কণ্ঠের সাহায্যার্থে, কোন এক যন্ত্র গানের সঙ্গে সঙ্গে বাজিত হওয়ার রীতি সর্বত্র প্রচলিত আছে ; তাহাকেই 'সঙ্গত' কহে । তাহুরা বেয়ালাদি যন্ত্রদ্বারা সুরের সঙ্গত হয় , এবং পাখোয়াজ ও বাঁয়া তবলা দ্বারা তালের সঙ্গত হইয়া থাকে । তাল-সঙ্গতের বিষয় তালের পরিচ্ছেদে বিবৃত হইবে । আরক পরিচ্ছেদে সুর-সঙ্গতের বিষয় বর্ণিত হইতেছে ।

তাহুরা

হিন্দুস্থানে কালাবঁতী ও পুরুষের গানে সচরাচর তাহুরার সঙ্গত, এবং অন্যান্য গানে সারঙ্গীর সঙ্গত, হইয়া থাকে । এই গ্রন্থে প্রধানতঃ কালাবঁতী গানেরই উপদেশ দেওয়া হইয়াছে ; অতএব তাহুরার কথাই অগ্রে বলা উচিত । তাহুরায় চারিটি তার থাকে । মধ্যের দুইটি পাকা—ইস্পাতের—তার , তাহাদের দুই পাশের তার দুইটি পিত্তলের । মধ্য তারদ্বয়ের একটিকে গায়কের প্রয়োজন মত চড়াইয়া অপরটিকে তাহারই সম-সুরে বাঁধিতে হয় ; এই তারদ্বয়কে খরজের ঘুড়ি কহে ; উহা মূদারার খরজ । ইহাঘের দক্ষিণ দিকে যে পিত্তলের তার, যাহাকে প্রথম তার বলা যায়, তাহাকে ঐ খরজের নীচে উদারার প-সুরে বাঁধিবে ; এবং ঐ ঘুড়ির বামদিকের যে পিত্তলের তার, যাহাকে ৪র্থ তার কহে, তাহাকে ঐ খরজের খাদ অষ্টম, অর্থাৎ উদারার খরজ, করিয়া বাঁধিবে । তাহুরার তারে সুরতা দিয়া যে জোআরী করা হয়, তদ্বিষয়ে আমার আপত্তি আছে ; তাহা প্রথম পরিচ্ছেদে ব্যক্ত করা হইয়াছে । প্রথম শিক্ষার্থীর পক্ষে তাহুরার সুর বাঁধা অসম্ভব কার্য । অতএব যতদিন তাহুরা বাঁধার উপযুক্ত সুর-বোধ না হয়, ততদিন শিক্ষকের নিকট হইতে সুর বাঁধিয়া লইয়া তাহা যত্নপূর্বক রাখিয়া দিবে । আসন-শিড়ি হইয়া বসিয়া তাহুরার তুখী কোলের উপর করিয়া, তারগুলি দক্ষিণ দিকে লইয়া ডাঙী-নামক অর্দ্ধগোল যে লম্বা কাঠ, তাহার মধ্যদেশ দক্ষিণ হস্তের বুজা ও অনামিকা কিম্বা মধ্যমা, বাহাতে বাহার স্থবিধা হয়, সেই অঙ্গুলী দিয়া এমন ভাবে আলগোছে ধরিবে, যেন তারগুলি করতলে না লাগে । এই প্রকারে ধারণপূর্বক দক্ষিণ কাণের নিকট খাড়া করিয়া রাখিয়া, দক্ষিণ তর্জনি দ্বারা ১ম, ২য়, ৩য়, ও ৪র্থ তার পর পর ধ্বনিত করিবে ; তর্জনি দ্বারা প্রত্যেক তারকে বুজার দিকে ঈষৎ আকর্ষণ করিয়া অমনি ছাড়িয়া দিবে, তাহা হইলে তার ভালরূপে ধ্বনিত হইবে ।

এক্ষণে কোন্ ওজনে তাহুরার তার বাঁধিতে হইবে, সে বিষয় মীমাংসা করিতে হয় । যে গায়কের যে ওজনে গাওয়া অভ্যাস, তাহাকে সেই ওজনে তাহুরা চড়াইয়া লইতে হয় ; এইটী সাধারণ নিয়ম । কিন্তু সে ওজনটী সর্বদা ধরিয়া রাখা মুশ্কিল, কেননা তাহুরার কাণ অর্থাৎ খঁটা গুলি প্রায়ই খসিয়া যায় । প্রয়োজনীয় ওজনে সর্বদা সুর মিলাইবার জন্য ইউরোপে এক প্রকার ইন্স্পাত নির্মিত “সুর-শলাকা” (টিউনিং ফর্ক) প্রস্তুত হয় ; তাহার ধনি চিরস্থায়ী । সুর বাঁধিবার জন্য সেই সুর-শলাকা ব্যবহার করা উচিত । উহা সা, ম, ধ, প্রভৃতি নানা প্রকার ওজনের প্রাপ্ত হওয়া যায়* । সর্বসাধারণের কণ্ঠের ওজন পরিমাণের গড়পড়তা অনুসারে, সুর-শলাকাতে খরজের ওজন নির্দিষ্ট করা হইয়াছে । সা কিম্বা ম সুরের শলাকা কিনিয়া লইয়া, তাহারই সুরে কিম্বা যে ওজনে গায়কের স্ববিধা হয় ও গান জমিতে পারে, সেই ওজনটী ঐ শলাকার সুর হইতে কতখানি উচ্চ বা নিম্ন, তাহা স্থির করিয়া রাখিয়া, তদনুসারে তাহুরা মিলাইলে, সর্বদা উপযুক্ত সহজ ওজনে গাওয়া যাইতে পারবে । কণ্ঠের উপযুক্ত মত ওজন না পাইলে, সুর কখন অতিবিক্ত উচ্চ ও কখন আতারণ্য খাদ হইয়া গাওয়ার যথেষ্ট অসুবিধা হয় । আবার সকল গানেরও বিস্তার সমান নয় ; কোন গানে অধিক উচ্চে চড়িতে হয় ; কোন গানে অধিক খাদে নামিতে হয় । এইরূপ গান সকল একই ওজনে গাইলে কখনই গানের উচিত মাধুর্য্য প্রকাশিত হয় না । অতএব কণ্ঠে সাধারণতঃ কোন্ গান কোন্ ওজনে ধরিলে ভাল হয়, তাহা উক্ত সুর-শলাকার সুর অনুসারে স্বরলিপিতে প্রকাশ থাকা উচিত ; যেমন সা-সুরে, বা রি-সুরে বা ম-সুরে খরজ ; অর্থাৎ উক্ত সুর-শলাকা হইতে ঐ সুর লইয়া, তাহার সহিত তাহুরার খরজ বাঁধিয়া গাইবে । সমস্ত ইউরোপীয় যন্ত্রে স্বর-গ্রামের ওজন একই

* কলিকাতার ইউরোপীয় বাজাঘরাদি বিক্রেতাদিগের দোকানে টিউনিং ফর্ক পাওয়া যায় । কখন কখন চীনা বাজারেও পাওয়া যায় । মূল্য সামান্য । আকৃতি হাড়িকাঠের স্থায় ।

টিউনিং ফর্ক দুই প্রকার :—‘একসুর’ ও ‘অচলস্বারিক’ । উপরে যে সুর-শলাকার কথা উল্লেখ করা হইল, তাহা একসুর, অর্থাৎ তাহাতে একটী সুরমাত্র ধ্বনিত হয় । অচলস্বারিক-শলাকা এক ঘোড়ার কম হয় না ; ইহা গণিতের হিসাবানুসারে আনুষ কৌশলে গঠিত । দুইটী শলাকাতে ৮টী স্বাভাবিক ও ৫টী বিকৃত সুর, এইরূপ ১৩টী অর্ধস্বর পাওয়া যায় । ঐ শলাকার দুই গায়ে দুইটী তার সংলগ্ন থাকে ; তাহা উপর নীচ করিলে সুর পরিবর্তন হয় । শলাকার এতোক পদে সমপরিমাণ (ইকোয়াল টেম্পারামেন্ট) অনুসারে অর্ধস্বর কথিয়া ঝাঁজ কাটা থাকে এবং ভাষায় স্বরের নামও লিখা থাকে, সেই ঝাঁজে ঝাঁজে উক্ত ভাবস্বর সরাইলে, সা, রি, গ প্রভৃতি নির্গত হয় । একটী শলাকার কড়ি কোমল সহিত সা রি গ ম, অপরটীতে সবিকৃত প ধ নি সাঃ পর্যন্ত থাকে ।

প্রকার ও চিরস্থায়ী এবং স্বর-শলাকার সহিত তাহাদের ঐক্য আছে ; অতএব স্বর-শলাকা না থাকিলেও শিয়ানো, হার্শোনিয়ম প্রভৃতি যন্ত্রেও উক্ত খরজের ওজন পাওয়া যাইবে । কোন এক যন্ত্রের মূল স্বর পরিবর্তন না করিয়া, তাহারই ভিন্ন ভিন্ন পর্দায় খরজ ধরিয়া গাইলে, ‘খরজ পরিবর্তন’ কার্যের প্রয়োজন হয় । খরজ-পরিবর্তন বিষয়ক নিয়মাদি ১৭শ পরিচ্ছেদে বিস্তারিত প্রকটিত হইতেছে ।

গান সাধামত উচ্চকণ্ঠে গাইতে চেষ্টা করা উচিত, কেননা খাদ স্বর্যাপেক্ষা উচ্চ স্বর অধিক মনোহর ; তাহার প্রমাণ,—বংশী, বালক ও স্ত্রীকণ্ঠ, কোকিল, শ্রামা, ইত্যাদি ; ইহাদের স্বর কি হৃন্দর, মধুর ও মনোহর, তাহা সকলেই জানে । স্ত্রীজাতি ভালবাসার সামগ্রী বলিয়া যে তাহাদের সরু—উচ্চ—কণ্ঠস্বর কাণে মিষ্ট বোধ হয়, তাহা নহে । অনেক হৃন্দরীর কণ্ঠস্বর মোটা হয়, কিন্তু তাহা তাহাদের রূপের খাতিরে কি হৃমধুর লাগে ? কখনই নহে ; আবার অতি কুৎসিতা স্ত্রীর কণ্ঠ যদি সরু হয়, তাহার গান কে না শুনে ? কেহ এরূপ মনে করিতে পারেন যে স্বতি-উদ্দীপনা উহার কারণ ; তাহাও নহে । স্ত্রীজাতিজ্ঞ জগুই যে তাহাদের সরু কণ্ঠ মিষ্ট, তাহা নহে ; কণ্ঠই স্ত্রীজাতির মনোহারিণীর অন্ততর কারণ । আধুনিক প্রাণীতত্ত্বের ভরত মতাহুসারে উহা প্রমাণ করা যায় । সুপ্রসিদ্ধ জাৰ্মানীয় পণ্ডিত ডাক্তার হেল্মজ, বৈজ্ঞানিক অহুসন্ধান দ্বারা খাদ স্বর্যাপেক্ষা উচ্চ স্বরের মাধুর্য্যার্থকের কারণ আবিষ্কার করিয়াছেন* । প্রথম পরিচ্ছেদে বলা হইয়াছে যে, বিখ্যাত গায়ক যুত আহম্মদ খাঁ—অতি উচ্চ কণ্ঠে গাইতেন । তিনি সচরাচর যে সুরে তাহার বাঁধিয়া লইতেন, তাহা সা চিহ্নিত স্বর-শলাকার ম কিষা প-এর সহিত মিলিত ।

গানের গুণাদেৱা শাক্ৰেদেৱের কণ্ঠের ওজন-সীমার প্রতি আসলে মনোযোগ করেন না । যে গুণাদেৱে যে ওজনে গাওয়া অভ্যাস শাক্ৰেদেৱকে সেই ওজনে গাইতে উপদেশ করেন ; তাহাতে অনেক সময় এরূপ ফল হয় যে ছাত্রের স্বাভাবিক স্বকণ্ঠটা বিকৃত হইয়া যায় । সকলের কণ্ঠের ওজন-পরিমাণ

* “In this way we can explain in general why high voices have a pleasanter tone, and the consequent striving of all singers, male and female, to obtain high notes. Moreover, in the upper parts of the scale slight errors of intonation produce many more beats than in the lower, so that the musical feeling for pitch, correctness, and beauty of intervals is much surer for high than low voices.”

‘The Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music’ —Translated from German by A. J. Ellis 1875, p. 271.

একরূপ হয় না ; কেহ স্বর অধিক চড়াইতে পারে, খাদে অধিক নামাইতে পারে না ; কেহ অধিক খাদে নামাইতে পারে, চড়াইতে পারে না । এরূপ অবস্থায় কি করা উচিত তাহা কেহ বুঝিতে চেষ্টা করেন না । অনেক সময় এরূপ হয় যে, ওস্তাদের খাদ গলায় গাওয়া অভ্যাস, কিন্তু শিষ্যের গলা তত খাদে নামে না ; ইহার কণ্ঠের ওজন উচ্চ ; ওস্তাদ, সেই শিষ্যের স্বাভাবিক শক্তির বিরুদ্ধে, তাহাকে খাদে গাওয়াইয়া যথেষ্ট কষ্টে ফেলেন । শেষে ফল এই হয় যে, শিষ্যের কণ্ঠে-শ্রেষ্ঠে যে খাদ বাহির হয়, তাহাতে গান স্থললিত হয় না ; লাভের মধ্যে তাহার যে স্বাভাবিক স্নন্দর উচ্চ স্বর টুকু থাকে, তাহাও বুজিয়া বিরক্ত হইয়া যায় । হয়ত ঐ উচ্চ স্বরে গান সাধনা করিলে শিষ্য একজন উৎকৃষ্ট স্নমধুর গায়ক হইতে পারিত । আবার তদ্বিলোমে, অনেক সময় এমন হয় যে ওস্তাদ উচ্চ গলায় গাইয়া থাকেন, ছাত্র তত চড়িতে পারে না ; ছাত্রকে জোর করিয়া চড়াইতে অভ্যাস করান, শেষে তাহার খাদ স্বরও থাকে না, উচ্চ স্বরও হয় না । বালকের ও স্ত্রীলোকের কণ্ঠ, পুরুষের কণ্ঠ অপেক্ষা অনেক উচ্চ । ওস্তাদদিগের নিকট উহাদের গান শিক্ষা করাই বড় কষ্টকর হয় । বালক-শিক্ষা সম্বন্ধে স্বর্কিষ্ক উপদেশ এস্থলে দেওয়া অসুপযোগী বোধ হয় না । যথা :—

শিক্ষক খাদে গান ধরিয়া বালককে তাহার উচ্চ অষ্টমে গাওয়াইতে চেষ্টা করিবেন ; এটী সাধারণ নিয়ম । বালক বালিকাকে শিখাইবার সময় শিক্ষক কখনই তাম্বুরা ব্যবহার করিবেন না । বেয়ালা, এশ্রার, অথবা সারঙ্গীর সঙ্গত এ সময় নিতান্ত প্রয়োজন ; কেননা ঐ সকল যন্ত্র বালকের কণ্ঠেব সম ওজনে বাধিত হইয়া, তাহার অভ্যাসের প্রকৃত সাহায্য করে । শিক্ষক নিজে প্রথমে গানটী উচ্চ অষ্টমে ধরিয়া, বালক-শিষ্যকে তাহার অনুকরণ করিতে আরম্ভ করিয়া দিয়া, যতদূর পারেন তাহার সহিত সম ওজনে গাইয়া, পরে গানের যে উচ্চ অংশ শিক্ষকের গাওয়া অসম্ভব, কি অধিক কষ্টকর, কিম্বা টাকী, হইয়া পড়িবে, তাহা খাদে দেখাইয়া দিবেন । বালক-দিগকে প্রথম হইতেই স্বরলিপি দৃষ্টে গাইতে চেষ্টা করান উচিত নহে । অগ্রে মুখে মুখে আট দশটা ভিন্ন ভিন্ন ঠাঁটের সরল সিধা গান শিখাইয়া, তাহা স্বচাক্ষুরূপে গাইতে পারিলে, তৎপরে স্বরলিপির উপদেশ দিতে হইবে । কিন্তু এরূপ মুখে মুখে শিখাইবার সময় মধ্যে মধ্যে সার্বগমের যে কয়েক প্রকার সাধন অভ্যাস করাইতে পারেন, শিক্ষক তজ্জগ্ন মনোযোগী হইবেন । বালকের যে সময়ে গলায় বয়সা ধরে, সে সময় এক বৎসর কাল তাহার গান অভ্যাস ক্ষান্ত দেওয়া উচিত ; নতুবা স্বাভাবিক মর্দানা আওয়াজ হওয়ার ব্যাঘাত কখন কখন হয় । অন্যদিকে বালককে গান শিক্ষা দেওয়ার প্রথা নাই ; অতএব তদ্বিষয়ে আর অধিক উপদেশ এ গ্রন্থে দেওয়া নিত্ৰয়োজন ।

প্রথম পরিচ্ছেদে বলিয়াছি যে, তাহুরার স্বরের সহযোগে কণ্ঠ সাধন করা ভূত উচিত নহে। তখন তাহার কেবল আওয়াজেরই দোষ দেখান হইয়াছে ; এক্ষণে তাহার স্বর বাঁধিবার নিয়মে কি দোষ আছে, তাহার সমালোচন পূর্বক সংশোধনের উপায় অবধারণ করা যাউক। যে নিয়মে তাহুরার স্বর বাঁধা হয়, তাহাতে উহা একাকী শ্রুতিতে কতক মিষ্ট বোধ হয়। কিন্তু গানের সহিত তাহুরার সঙ্গত কি তৃপ্তি-জনক ? অনেকেই তাহা স্বীকার করেন না। ইহাতে কেবল সা ও প, এই দুইটীমাত্র স্বর পাওয়া যায়। গ্রামহ সকল স্বরের সহিতই কি সা ও প-এর মিল আছে ? তাহা নাই ; অতএব উহারা অনেক স্থলেই গানের মাধুর্য্য নষ্ট করে। যে যে রাগিণীতে গ, প ও নি স্বর প্রবল, যেমন ইমন-কল্যাণ, বেহাগ, কালাড়া ইত্যাদি, তাহাদের সময় তাহুরার আওয়াজ অসঙ্গত হয় না ; কেননা খাদ খরজের তারে গ ও প, এবং প-এর তারে নি মধ্যে মধ্যে ধ্বনিত হয় *। যে সকল রাগে গ ও নি কোমল, তাহাদের সময় তাহুরার ধ্বনি কান্না হইয়া পড়ে। কিন্তু অভ্যাসে সকলই সহ্য হয় ; তজ্জগুট লংগীত সমাজে ঐ প্রকার দোষ অল্পভূত হয় না। অনেক রাগে প বর্জিত ; সে সকল রাগ গান করার সময়, তাহুরার প-এর তার ম-এ বাঁধা উচিত। কিন্তু সা-এর সহিত ম-এর মিল তত মিষ্ট হয় না বলিয়া ঐরূপ করিয়া সকলে বাঁধে না ; এই স্থানে এক বৃহৎ অসঙ্গতি রহিয়াছে। অতএব গানের সহিত প্রচলিত নিয়মে তাহুরার সঙ্গত কখনই উৎকৃষ্ট বলা যাইতে পারে না ; উহা অতি নিকৃষ্ট সঙ্গত। তাহুরা কালাবঁদিগের নিকটই বিশেষ আদরীয় ; অপর সাধারণের নিকট তত নহে। সর্বদা শুনা অভ্যাস বশতই উহা আমাদের কানে সহ্য হইয়া অতৃপ্তিকর বোধ হয় না ; বরং অভ্যাস প্রভাবে উহার অভাবে গান ফাঁকা ফাঁকা বোধ হয়। গানের সহিত কোন প্রকার স্বর-সঙ্গত সম্যগুপযোগী ও সর্বোৎকৃষ্ট, তাহার বিচার করিতে হইলে, অগ্রে সঙ্গতের প্রয়োজন দেখিতে হইবে।

প্রথমতঃ, কোন ওজনে গান ধরিলে গাইবার সুবিধা হয়, এবং গাইতে গাইতে কণ্ঠ বাহাতে সেই ওজনের বাহিরে না যায়, এইজন্য যন্ত্রের প্রয়োজন ; দ্বিতীয়তঃ, অনেককাল গাইতে হইলে, নিয়মিতরূপে দম রাখা কঠিন হয়, যন্ত্রের সঙ্গতে দমভঙ্গ-জন্ত গানের রস

* তারের ধ্বনি একক অর্থাৎ একধর নহে। তারের স্বাভাবিক মূল স্বরের সহিত আর আর যে সকল স্বরের অধিক মিল, যেমন উহার ঐষ্টম, দ্বাদশ, পঞ্চদশ ও সপ্তদশ স্বর, তার কাম্পত হইলে ইহার মূল স্বরের অন্তর্ভুক্ত ধ্বনিত হয়। এই সকল স্বরকে উহার “যোগাংশ” (হার্মনিয়) কহে। ইহাই স্বর-প্রাচ্যোৎপত্তির মূল। কোন ইংরাজী শব্দবিজ্ঞান গ্রন্থে ঐ বিষয়ের বিস্তারিত রহস্ত দ্রষ্টব্য।

ভঙ্গ হইতে পায় না, এবং অগ্ৰাণ্ত যে সমস্ত ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র দোষ গাইতে গাইতে উপস্থিত হয়, সে সকলই বস্ত্রে ঢাকিয়া লয় । এই দ্বিতীয় প্রয়োজন জগতই বস্ত্রের সঙ্গত অপরিহার্য্য । তাহুরা ঘায়া তাহা হয় কি ? কখনই নহে । কণ্ঠের সঙ্গে সঙ্গে গানটা সম্পূর্ণ রূপে না বাজিলে কখনই উল্লিখিত বিষয়ের সাহায্য হয় না । অতএব যে যন্ত্রদ্বারা গানের আদ্যোপান্ত সাহায্য হইবে সেই বস্ত্রের সঙ্গতই সর্বোৎকৃষ্ট । এস্রার, সারঙ্গী, সারবীণ ঐ কার্য্যের যথার্থ উপযোগী ; বিশেষ এই সকল যন্ত্র ছড় দিয়া বাদিত হওয়াতে, ইহাদের আওয়াজ কণ্ঠস্বরের ত্রায় ইচ্ছামত হৃৎ ও দীর্ঘ এবং মৃদু ও সরল করা যায়, তাহাতে গানের সমূহ সাহায্য হয় । হার্মোনিয়ম কিম্বা পিয়ানো ঐ কার্য্যে তত উপযোগী নহে, কেননা ঐ সকল যন্ত্রে হিন্দু সঙ্গীতের রস একেবারে নষ্ট হয় ; সেইজন্য উক্ত যন্ত্রে হিন্দুস্থানী সুরের গান বাজান নিতান্ত অসুচিত * (৪১ পৃষ্ঠা দেখ) । ইউরোপের কেবল যেয়ালা আমাদের সঙ্গতের উত্তম উপযোগী ।

গানের সহিত প্রচলিত নিয়মে তাহুরার সঙ্গত সম্বন্ধে প্রাচীন সংগীত-শাস্ত্রে বিশেষ কোন অমুজ্ঞা মাই । দেবর্ষি নারদ যে বীণা যন্ত্র সর্বদা বাজাইয়া গান করিতেন, তাহাতে গানটা সম্পূর্ণ বাজিত, ইহা সকলেই জানে । হিন্দুস্থানে অগ্ৰাণ্ত সকল প্রকার গানেই সারঙ্গী কিম্বা সারিন্দার সঙ্গত হইয়া থাকে । কালাবঁৎ গায়কেরা যন্ত্রীদিগকে চিরকালই তালিয়া করেন ; সেইজন্য যন্ত্রীর সাহায্য না লইয়া নিজে তাহুরা ধরিয়া পাওয়ার প্রথা হইয়া গিয়াছে । আরও, সর্বদা যন্ত্রী সহসা কোথা পাওয়া যায় ? পাইলেও, তাহাকে পারিতোষিকের বখরা দিতে হয় ; বখরা দিলেও, যখন যে গান দরবারে গাইতে হয়, যন্ত্রীকে তাহার কিঞ্চিৎ উপদেশ পূর্ব্বাহে না দিলেই বা সঙ্গতের সহিত গানের স্থমিল কি প্রকারে হয় ? উপদেশ না দিলেও, দুই এক বার সঙ্গে সঙ্গে গাইলেই যে পাকা যন্ত্রী, সে সেই গান আদায় করিয়া লইবেই । কিন্তু কালাবঁৎদেরা অতুল্য গান দিতে কত ইচ্ছুক, তাহা অনেকেই জানে । এই সকল কারণে ওস্তাদী গানে সারঙ্গাদি যন্ত্রের সঙ্গত বিস্তারিত হইতে না পারিয়া, তাহুরার সঙ্গত প্রচলিত হইয়া গিয়াছে । নিজে নিজে সারঙ্গী বাজাইয়া কালাবঁতী করাও যথেষ্ট পরিশ্রমের কার্য্য, এবং ঐ প্রকার যন্ত্র বাদনেও সম্যক নিপুণতার প্রয়োজন । শিকার নানা অস্থবিধার মধ্যে এত বিচ্ছা লোকের কোথা হইতে হইবে ?

* পিয়ানো ও হার্মোনিয়ম বাজাইতে স্পৃহা হইলে ইউরোপীয় সঙ্গীত শিক্ষা কবা উচিত । তবে ঐ সকল যন্ত্রের অনুরোধে আমাদের সঙ্গীতকে ইউরোপীয় সঙ্গীতের কায়দার পরিণত করা যদি ভাল ও সুবিধা বোধ হয় সে'ভিন্ন কথা ; তাহা লোকের কচির উপর নির্ভর ।

এক্ষণে তাধুরার ধেরূপ সঙ্গত হয়, তাহাতে গাইতে গাইতে স্বর বাহাতে ছাড়িয়া না যায়, কেবল তাহারই যে কিছু সাহায্য হয় ; কিন্তু তাহা করিতে গিয়া তাধুরার যে একঘেয়ে বাস্ত উৎপন্ন হয়, তাহা কি স্বধদায়ক ? কখনই নহে । উহাতে গানের সাহায্য না হইয়া বরং গোলমাল হয় । অভ্যাস বশতঃ ঐ একঘেয়ে কার্য্য সহ হইতেছে বটে, কিন্তু তন্নিবন্ধন গান গাইয়া আশাহরূপ ফল পাওয়া যায় না । আমাদের শ্রোতৃবর্গের কচি মার্জিত ও উন্নত হইলে, কখনই ঐ একঘেয়ে প্রণালীর আদর থাকিবে না ; উহা অবশ্যই পরিবর্তিত হইয়া যাইবে, সন্দেহ নাই । এই প্রকার অভাব সকল দূরীকৃত হইলে, তবে জাতীয় সঙ্গীত ক্রমে উন্নত হওয়ার পথে দাঁড়াইবে ।

ভিখারী বৈষ্ণবেরা যে ‘একতারা’ বাজাইয়া গান করে, তাধুরা সেই একতারারই জ্যেষ্ঠ ভ্রাতা । সঙ্গীতের কিশোরাবস্থায় ঐ প্রকার সামান্ত স্বর-সঙ্গত ভিন্ন উচ্চতর সঙ্গত আশা করা যায় না । ফলতঃ হিন্দু সঙ্গীতের বাল্যাবস্থা অনেক দিন উত্তীর্ণ হইয়া গিয়াছে, কিন্তু উহার বর্তমান পূর্ণ যৌবনোচিত বেশ ভূষা এখনও সংগৃহীত হয় নাই । ইতি-পূর্বে বলিয়াছি যে, নিজে নিজে সারঙ্গী, এসার, বেয়ালা প্রভৃতি যন্ত্র বাজাইয়া ওস্তাদী গান গাওয়া সহজসাধ্য নহে । তাহা না পারিলেও, যে সঙ্গতে রাগের মূর্তি ভালরূপ প্রকাশিত হওয়ার সাহায্য হইতে পারে, এমন ভাবে স্বর দিলেও গানের অনেক মাধুর্য্য বৃদ্ধি হয় । তাধুবাতেও সে কার্য্য হইতে পারে ; তাহা হইলে উহার একঘেয়েমীও দূর হয় । তজ্জন্ম নিম্নলিখিত ব্যবস্থা অবলম্বনের প্রয়োজন :—

তাধুরার আরও দুইটা তার যোগ করিয়া ছয়টা তার বিভিন্ন স্বরে বাঁধিতে হইবে ; যে রাগের যে যে স্বর গ্রহ ও ত্রাস, এবং বাদী ও সধাদী, সেই চারি স্বরে চারি তার এবং খরজ স্বরে দুইটা তার—এই প্রকারে তাধুরা বাঁধিয়া, তাহা প্রচলিত রীতির স্তায় অনবরত না বাজাইয়া, যখন যখন ঐ সকল স্বর গানে স্পষ্ট রূপে উচ্চারিত হইবে, তদনুসারে তার কয়টা ধ্বনিত করিলে গানের শোভা যথেষ্ট বৃদ্ধি হইবে । এ বিষয়ে এক্ষণে এক অস্থবিধা এই যে, আধুনিক সঙ্গীতে বাদী, সধাদী, গ্রহ ও ত্রাস, এই সকল প্রাচীন কথার নাম মাত্র আছে, রাগ-রাগিণীর মূর্তি পরিবর্তিত হওয়াতে, এক্ষণে ঐ সকল স্বরের নিশ্চয়তা নাই । অতএব এক্ষণে ঐ নামগুলি ব্যবহার না করিয়া, যে যে স্বর গানের মধ্যে প্রধান, সেই কয়েকটা স্বরে তাধুরার তারগুলি বাঁধিতে হইবে । তজ্জন্ম প্রত্যেক গান গাইবার সময় তাধুরার খরজের তার ব্যতীত অগ্রান্ত তারের স্বর বদলাইতে হইবে । তাহাতে কোনই হানি নাই । এসার, সারঙ্গী প্রভৃতি তরফ বিশিষ্ট যন্ত্রে নূতন ঠাটের রাগ বাদন কালীন, বাদকেরা সর্বদাই তারের স্বর বদলাইয়া থাকেন ।

তাহার বঁধার লক্ষ, প্রত্যেক গানের স্বরলিপি উপর, সঙ্গতের স্বর ভ্রমেরূপী একরূপ লিখিত থাকা উচিত ; গাইবার সময় তদনুসারে তার বাঁধিয়া, যখন যখন ঐ সকল স্বর স্পষ্ট বিধানে কণ্ঠে উচ্চারিত হইবে, তখন সেই সেই স্বরের তারে আঘাত হইবে। যেমন, ইমনে প, ন, স র গ ; কেদারায় প, ধ, ন, স ম ; কানড়ায় প, নো স র ম ; ভৈরবীতে প, ধো, স গো ম ; ইত্যাদি। অস্ত্র স্বরের সময়, এবং দ্রুত আরোহণ-বরোহণের সময় খরজের বুড়ী ধ্বনিত হইবে। আবার এক রাগের ভিন্ন ভিন্ন গানেও সঙ্গতের স্বর বিভিন্ন হইতে পারে। এই প্রকার সঙ্গতই যে সর্বাপেক্ষ নির্দোষ, তাহা নহে ; কেননা গানের ব্যবহার্য্য আরও যে যে স্বর উহাতে থাকি থাকিতেছে (যেমন কড়ি-ম), তাহাদের সময় খরজ ধ্বনির তত মিল হইবে না*। কিন্তু সংক্ষেপে এই প্রকার সঙ্গত ব্যতীত উত্তমতর সঙ্গত হওয়া অসম্ভব। দ্বিতীয় ভাগে দুই একটি গানে তাহার সঙ্গত স্বরলিপি যোগে লিখিয়া দেখান যাইবে।

চলিত নিয়মাপেক্ষা একরূপ করিয়া তাহারা বাজান কিছু কঠিন হইবে বটে, সে অভি স্যামাত্র। বিনা পরিশ্রমে কোথায় স্থপ পাওয়া যায় ? ইউরোপে ইদানীং একরূপ প্রথা হইয়া পড়িয়াছে যে, গায়ক পিয়ানো বাজাইতে না পারিলে তাহার প্রতিষ্ঠা নাই ; সেই পিয়ানো বাদন বেরূপ কঠিন, তাহার সহিত তাহার তুলনাই হয় না। উপরে যে অভিনব সঙ্গত প্রণালীর প্রস্তাব করা হইল, বাহার উহা ভাল না লাগিলে, তিনি প্রচলিত নিয়মে তাহারা বাজাইয়া গাইবেন ; তাহারও নিষেধ নাই। একেবারেই কোন নূতন প্রণালী যে সর্বত্র সমাদৃত হইবে, একরূপ আশা করা নিতান্ত দুরাভিলাষ। আমাদের গানে প্রচলিত তাহার সঙ্গত-প্রণালীর উন্নতি হওয়া আবশ্যিক ; তদ্বিষয়ে সঙ্গীত সমাজের মনঃসংযোগ করাই এই প্রস্তাবের উদ্দেশ্য। তবে লেখকের মনে যে নিয়ম ভাল বোধ হইল, তাহাই উপরে প্রকাশিত হইল। অন্ত্য সঙ্গীতবিজ্ঞ লোকে

* গানের সহিত উচিত মত স্বর-সঙ্গতের প্রয়োজন হইতেই ইউরোপে 'বহমিল' শাস্ত্রের উৎপত্তি হইয়া তাহা এক্ষণে অদ্বুত উন্নতি লাভ করিয়াছে। এ কারণ ইউরোপীয় সঙ্গীতে বহমিল ভিন্ন অস্ত্র প্রকার স্বর-সঙ্গত ব্যবহার নাই, এবং সেইজন্যই ইউরোপীয় অর্কেষ্ট্রা, ব্যাণ্ড, প্রভৃতি ব্যতীত এত প্রকার স্বর ব্যবহৃত হইয়া থাকে। বহমিল প্রণালী সঙ্গীত বিচার সর্বোচ্চ অঙ্গ। ইহার প্রকৃত নিয়মানুসারে গানে স্বর-সঙ্গত প্রযুক্ত হইলে, গীতাদি যে কতদূর বিচিত্র ও সুশ্রাব্য হয়, তাহা বহমিল-জ্ঞাত লোকমাত্রেই অবগত আছেন। কিন্তু ভারতীয় সঙ্গীত সমাজে বহমিলের নিয়ম এখনও অপরিজ্ঞাত রহিয়াছে। সহস্র। সে নিয়মে সঙ্গত-প্রণালী আদ্যেই গানে ব্যবহার করিলে, অনভ্যাসবশতঃ অনেক তাহার সৌন্দর্য্য প্রণিধান নাও করিতে পারেন ; বিশেষতঃ শিশু ও সাধনা ব্যভিরেকে তদনুযায়িক সঙ্গত বস্ত্রে বাদন করাও সহজসাধ্য নহে। এই হেতু সে প্রকার স্বর সঙ্গতের বিবরণ এ গ্রন্থে উল্লেখ করিলাম না। এছাড়াও তদ্বিষয়ক নিয়ম ও উপদেশাদি প্রকাশ করার বাসনা রহিল।

উহা অপেক্ষা শ্রেষ্ঠ প্রণালী উদ্ভাবন পূর্বক তাহার প্রস্তাবনা করিলে আরও ভাল হয়। এই রূপেই ত বিচার উন্নতি হইয়া থাকে। মতুবা চিরকাল বাহা হইয়া আসিতেছে, তদ্বপেক্ষা ভাল আর কি হইবে—এরূপ মনে করিলে, চিরকাল মাতৃকোড়েই থাকিতে হয়। কিন্তু মধ্যে মধ্যে লোকের উচিত বুদ্ধি হয় বলিয়াই জন-সমাজের এত উন্নতি হইয়াছে।

১৪শ পরিচ্ছেদ—মাত্রা, ছন্দ ও তালাদির বিবরণ।

গীত ক্রিয়ার কাল, অর্থাৎ যে সকল সুরে গান হয়, তাহাদের স্থায়িত্বের কাল, কখন পরিমিত—কখন অপরিমিত রূপে, ব্যয়িত হইয়া থাকে। যে গীতে কাল ব্যয়ের কোন পরিমাণ থাকে না, তাহাকে ‘কথকতা’ অথবা ‘আলাপ’ বলা যায়; যে গীতে কালের পরিমাণ থাকে, তাহাকে ‘গান’ বলা যায়।

লয় ও তাল :—গীতের আত্মোপাঙ্গে কাল-পরিমাণের নিয়ম এক সমান রাখাকে ‘লয়’ কহে (‘লয়ঃ সাম্যম্’ ইতি অমরকোষঃ) *। সেই লয়কে, অর্থাৎ কাল-পরিমাণের তুল্যতাকে, রক্ষা ও শাসন করাই তালের উদ্দেশ্য—অর্থাৎ গান ক্রিয়ার লয় প্রদর্শন করাকে ‘তাল’† কহে। লয় প্রকাশ করণার্থ গানের কোন কোন অক্ষর সবলে উচ্চারণ করিতে হয়; সেই বলবৎ উচ্চারণের নাম ‘প্রশ্বন’ (accent)। এক করতলের উপর অপর করতলের আঘাত দ্বারা অর্থাৎ কর-তালি-দ্বারা ঐ প্রশ্বন প্রদর্শিত হয় বলিয়া, গানকালের ঐরূপ পরিমাণ করার নাম তাল রাখা হইয়াছে ‡।

* সঙ্গীতসাধনে লয়ের এইরূপ ব্যাখ্যা করা হইয়াছে, “যথা—কালের অবিচ্ছেদ্য গতির নাম লয়”; এবং সুনন্দমঙ্গলরীতে—“ব্রহ্ম, দীর্ঘ, স্পৃহ, অর্ধ এবং অণু এই পাঁচটা মাত্রাদুষ্কারিক কালের অবিচ্ছেদ্য গতির নাম লয়” এইরূপ লিখা হইয়াছে, বাহার কোন অর্থ হয় না। অসমান অনিয়মিত রূপেও গানকালের গতি অবিচ্ছেদ্য থাকিতে পারে, তাহা হইলেও কি লয় হয়? কালের অবিচ্ছেদ্য গতির মধ্যে নিয়ম, অনিয়ম—দুইই থাকিতে পারে। অতএব লয়ের ঐরূপ ব্যাখ্যা অতিশয় অশুদ্ধ। ‘তবলাখানা’ নামক তালবিবরণ পুস্তকেও ঐরূপ লয়ের উক্ত প্রকার অশুদ্ধ ব্যাখ্যার সকল করিয়াছেন।

† “তালোপাঙ্গ গতে: সাম্যকারী——।” সঙ্গীত-সমরসার।

‡ তাল: কালক্রিয়ামাণ: লয়: সাম্যমখ্যাস্ত্রিয়াং। অমরকোষ।

মাত্রা :—গানকালের উক্ত সময় পরিমাণ অসংখ্য প্রকারে করা যায় ; সেই জন্য ছন্দ অসংখ্য প্রকার । যে একটি আদর্শ কালের অনুপাতানুসারে ঐ পরিমাণের সমতা হয়, ও যাহার গণনানুসারে ছন্দের বিভিন্নতা হয়, সেই কালটির নাম ‘মাত্রা’* । মাত্রার সময়পরিমাণানুসারে সঙ্গীতিক ক্রিয়াব্যাপক সকল কালই বিভাগ প্রাপ্ত হয়, সুতরাং মাত্রাই লয় ।

মাত্রা শিক্ষা :—মনে কর, ১—২—৩—৪, এই চারিটি অঙ্ক সমান সমান কালে উচ্চারণ করিয়া, ও ১-এর উপর প্রশ্বন ও তালি দিয়া, উহাদিগকে যদি চারি বার আবৃত্তি করা যায়, যেমন ১’ ২ ৩ ৪ | ১’ ২ ৩ ৪ | ১’ ২ ৩ ৪ | ১’ ২ ৩ ৪, তাহা হইলে একটি ছন্দের উদ্ভব হয় ; ইহার প্রত্যেক প্রশ্বন বা তালির কাল সমান চারি ভাগে বিভক্ত হইতেছে বলিয়া, সেই প্রত্যেক ভাগ—অর্থাৎ ঐ প্রত্যেক অঙ্ক—ঐ ছন্দের মাত্রা ; অতএব ঐ ছন্দটির মাত্রা-সমষ্টি বোল, ইহা সহজেই বুঝা যায় ; উহার নাম

* সঙ্গীতসার ও মৃদঙ্গমঞ্জরীতে মাত্রার যে ব্যাখ্যা বলা হইয়াছে, তাহাতে তাহার প্রকৃত অর্থ হয় নাই । গ্রন্থকারগণ মাত্রার অর্থের জন্য ব্যাকরণ শাস্ত্রের মত অবলম্বন কবাতাই মহা ভ্রমে পতিত হইয়াছেন । ঐ সকল গ্রন্থে লিখিত হইয়াছে যে, বর্ণোচ্চারণ কালের নাম মাত্রা “এবং ব্রহ্ম দীর্ঘ স্প্রুত ও ব্যঞ্জন এই চার প্রকার মাত্রা সঙ্গীতে ব্যবহার হয় ।” আশ্চর্য্য ভ্রম, ঐ প্রকার কথা সঙ্গীত-বিজ্ঞোচিত হয় না ; কারণ সুরের স্থায়িত্ব বহুতর প্রকারে হইয়া থাকে । আরও, মৃদঙ্গমঞ্জরীতে সংস্কৃত সঙ্গীতগ্রন্থের “পঞ্চ লঘুক্ষরোচ্চারণ কালোমাত্রা সমীরিতা” এই শ্লোকোক্তের মর্ম্মানুসারে মাত্রার অর্থ অবধারণ করিতে গিয়া গ্রন্থকার সমুদ্র ভ্রান্তিভালে জড়িত হইয়াছেন । (১২শ পরিচ্ছেদে তালের বিবরণ দেখ) মাত্রার বিশুদ্ধ অর্থ—জ্ঞানভাববৈ—ঐ সকল গ্রন্থের ভিন্ন ভিন্ন তালের নিরম যে রূপ ব্যাখ্যাত হইয়াছে, তাহাও অশুদ্ধ হইয়া গিয়াছে, তাহা ক্রমে দেখাইতেছি । সুর ও তাল, এই দুইটি মাত্রা জিনিস লইয়া সঙ্গীত হয় । অতএব লয় ও মাত্রার বিশুদ্ধ উপপত্তি বোধ না থাকিলে সঙ্গীতের রীতিমত ও পরিপূর্ণ স্বরলিপি করা অসম্ভব ; কেননা কেবল সুর লিখিলেই স্বরলিপি হয় না । গানের কিম্বা গুণের সুর-সমূহের ও তালের বোল বিষয়ক অক্ষরের স্থায়িত্ব পরিমাণ করা সহজ কার্য্য নহে ; সেই স্থায়িত্বানুযায়িক-তালের জন্তই স্বরলিপির যে কিছু কাঠিন্দ্র । অতএব সুরের স্থায়িত্ব বিশুদ্ধ ও সুবোধ না হইলে স্বরলিপি দ্বারা সঙ্গীত শিক্ষা করা অসম্ভব । ঐ ত্রুটি প্রযুক্তই সঙ্গীতসার, কণ্ঠকৌমুদী, যন্ত্রকৌমুদীপিকা, প্রভৃতি গ্রন্থগুলির স্বরলিপি সম্যক কলোপাদায়ক হয় নাই ।

ভবলামালাতেও মাত্রার উক্ত অসঙ্গত ও অপরিষ্কার ব্যাখ্যার অনুকরণ করা হইয়াছে, সুতরাং মাত্রার বিশুদ্ধ নিয়মভাবে উহাতেও তালের ঠেকার বোলগুলির যে প্রকার মাত্রা নির্দেশ করা হইয়াছে, তাহা প্রায়শই অশুদ্ধ ও অসঙ্গত হইয়াছে ; তাহা পরে দেখাইতেছি । তালের মাত্রা দেখাইবার জন্য এই পুস্তকে ঠেকার বোলসমূহে যে প্রকার মাত্রা চিহ্ন যোগ করা হইয়াছে তদ্বারা অক্ষরগুলির প্রকৃত স্থায়ীকাল কোন রূপে বোধ হইতে পারে না । প্রত্যেক অক্ষরের স্থায়িত্ব জানিতে না পারিলে পুস্তক দেখিয়া কখনই তাল শিক্ষা করা সম্ভব হয় না ।

হইল 'চতুর্ভাজিক' ছন্দ। আবার, ১—২—৩ কেবল এই তিনটি অঙ্ক ঐরূপ উচ্চারণ করতঃ, ১-এর উপর প্রস্থান ও তালি দিয়া, বার বার আবৃত্তি করিলে, যেমন ১'২ ৩ | ১'২ ৩ | ১'২ ৩ | ১'২ ৩, এইরূপ আর এক ছন্দের উদয় হয়; তাহার প্রত্যেক তালি সমান তিন ভাগ হওয়াতে, সেই প্রত্যেক ভাগ অর্থাৎ অঙ্কও ঐ ছন্দের মাত্রা; সুতরাং ঐ ছন্দের মাত্রা সমষ্টি ১২, এবং উহার নাম হইল 'ত্রিভাজিক' ছন্দ। ঐ অঙ্কগুলি যদি এক এক সেকেণ্ডে এক একটি উচ্চারণ করা যায়, তাহা হইলে মাত্রার কাল-পরিমাণ এক সেকেণ্ডে হইবে; কিম্বা বাহার বৈরূপ নাড়ীর গতি, সেই প্রত্যেক গতির সহিত যদি এক একটি অঙ্ক উচ্চারণ করা যায়, তথায় মাত্রার পরিমাণ এক নাড়ী হইবে; এইরূপ অন্য কোন পরিমাণও হইতে পারে। মাত্রা-কালের কোন নির্দিষ্ট পরিমাণ নাই; যখন যে পরিমাণে তাহা স্থায়ী করা বাইবে, তাহাই ছন্দের আচ্ছাদন সমান ও অখণ্ড থাকিবে। ঐরূপ কোন কালানুসারে প্রত্যেক অঙ্ক উচ্চারণের সঙ্গে সঙ্গে, ভূমিতে অঙ্গুলীর টোকা দিতে হয়, এবং প্রস্থনের উপরস্থ টোকাটি অপেক্ষাকৃত জোরে দিতে হয়; তাহারই এক একটি টোকা এক এক মাত্রার উত্তম প্রতিক্রিয়া ও নির্দশক হয়, এবং তদ্বারা লয় অল্পভূত হইয়া মাত্রার সমপরিমাণের শাসন ও অভ্যাস হইয়া থাকে। এই স্থানে ৪৮ পৃষ্ঠার প্রথম পারাগ্রাফস্থ উপদেশ সকল স্মরণ করিতে হইবে।

উক্ত ১ ২ প্রভৃতি অঙ্কস্থানে বর্ণ উচ্চারিত হইলেই, গানের মত হয়। উক্ত প্রথম ছন্দে ১৬টি অঙ্ক একই ভাবে উচ্চারিত হওয়াতে, এক্ষেত্রে মত শুনায়। উহাকে বিচিত্র করিতে হইলে ১৬ অপেক্ষা কম সংখ্যক অঙ্ক বা বর্ণ কতক উচ্চারণ করিলেই তাহা হয়। মনে কর, যদি ১২টি 'লা' বর্ণ উচ্চারণ করিয়া তাহাতেই ঐ ১৬ মাত্রা পূরণ করিতে হয়, তাহা হইলে কোন কোন লা-এ যে একের অধিক মাত্রা পড়িবে, ইহা সহজেই বুঝা যায়। ১২ মাত্রায় ১২ লা উচ্চারণ করতঃ, বাকি চারি মাত্রা উহারই কোন চারিটি লা-এ যোগ করিলে, চারিটি লা-এ দুই দুই মাত্রা, ও আটটি লা-এ এক এক মাত্রা পড়িয়া ১৬-মাত্রা পূর্ণ হয়। আবার, উক্ত ১৬ মাত্রা যেমন চারি চারি মাত্রা অল্পসারে চারি ভাগ হইয়াছে, ঐ ১২টি লাও তেমন চারি ভাগ হইলে, প্রত্যেক ভাগে তিনটি করিয়া লা পড়ে, ইহা অতি সহজ কথা; সেই তিনটি লা-এর একটি লা দুই মাত্রার কালে, অর্থাৎ এক মাত্রার দ্বিগুণ কালে ও আর দুইটি লা এক এক মাত্রার কালে উচ্চারিত হইলে, চারি মাত্রা পূর্ণ হয়; কিম্বা আরও

খিচিড়ভায় অল্প কোন ভাগে চান্নি মাজার চান্নি লা, অপর ভাগে দুই মাজা করিয়া দুই লা, ইত্যাদি কোন প্রকারে উচ্চারিত হইতে পারে । যথা,—

। ১ ২ ৩ ৪ । ১ ২ ৩ ৪ । ১ ২ ৩ ৪ । ১ ২ ৩ ৪ ।

এ লা-এর পর কসি হানে আ উচ্চারণ করিবে, তাহা হইলে লাআ এই প্রকার উচ্চারণ হইয়া, লা দুই মাজা দীর্ঘ হইবে । অরলিপির ব্যবহৃত মাজার সংকেত যোগে উহা লিখিলে, এই রূপ হয় :—

। ১ : ২ : ৩ : ৪ : । ১ : ২ : ৩ : ৪ : । ১ : ২ : ৩ : ৪ : । ১ : ২ : ৩ : ৪ : ।

আবার এই ১৬ মাজার যদি ১৬ অপেক্ষা অধিকতর বর্ণ উচ্চারণ করিতে হয়, তাহা হইলে কোন দুইটি বর্ণ কোন এক মাজা কালের মধ্যে কাজেই লইতে হইবে ; এবং এক মাজার মধ্যে যদি দুইটি বর্ণ সমকালে উচ্চারিত হয়, তাহার প্রত্যেকতে অর্দ্ধ মাজা করিয়া লাগে,—ইহা বুদ্ধিতে বোধ হয় কঠিন হইবে না । অর্দ্ধ মাজা এই রূপেই ব্যবহার হয় । মনে কর, যদি ২১টি লা ১৬ মাজার মধ্যে উচ্চারণ করিতে হয়, তাহা হইলে সহজে ১৬ মাজার ১৬ লা, ও বাকি ৫টি লা এই ১৬ লা-এর কোন পাঁচটির সহিত তত্তৎ মাত্রার মধ্যে উচ্চারিত হইবে, তাহা হইলেই ১৬ মাত্রা খাপিবে ; যথা,

১ ২ ৩ ৪ ১ ২ ৩ ৪ ১ ২ ৩ ৪ ১ ২ ৩ ৪
লা লাল লাল লাল লাল লা লা লাল লাল লাল লা লা লা লা

মাজা ভিন্নরূপে ব্যবহার হইলে, এই রূপ বোঝা বোঝা কিবা যে করেকর্ত্তে একটা

পূর্ণ মাত্রা হয়, ততটা ভিন্ন ব্যবহার হয় না। এই উদাহরণ স্বরলিপিতে লিখিলে এই রূপ হয়, যথা—



এইরূপে ছন্দ সকল গঠিত হইয়া থাকে। গানের অক্ষর সকল এই প্রকার নিয়মে নানা রূপে হারী হইয়া লঘু গুরু হয়; এবং এই রূপেই তালের ও ছন্দের মাত্রা নিরূপিত হইয়া থাকে।

এক্ষণে প্রশ্ন হইতে পারে যে, সঙ্গীত-ক্রিয়া-ব্যাপক কালকে তুল্য পরিমাণে বিভাগ করার উদ্দেশ্য কি? উদ্দেশ্য এই: সঙ্গীত ক্রিয়া তুল্য কালে সম্পন্ন হইলে, একটি সীত কিংবা গত্ আরম্ভ হইয়া, কিরূপ নিয়মাত্মক পূরণ পূর্ণ কার্য হইবে, শ্রোতা পূর্ববাহুই তাহার আভাষ পাইয়া প্রস্তুত থাকিতে পারেন; এবং সেই আভাষাত্মক শ্রোতার মনে যে আকাঙ্ক্ষার উদয় হয়, সঙ্গীত-শিল্পী তাহা বতদূর পূরণ করেন, শ্রোতা ততদূর পরিভূক্ত হন। তুল্য কাল হইলেই, শ্রোতা গানের কিংবা গানের পশ্চাৎ পশ্চাৎ গমন করিতে পারেন, কেননা তুল্যতার নিয়ম একই রূপ ও অপরিবর্তনীয়। অসমান কালের কোনই নিয়ম থাকে না; সেই জন্য 'কি যে হইবে' তাহাও জানা যায় না; এই কারণ বশত: তাল-হীন সঙ্গীত সম্পূর্ণ তৃপ্তিকর হয় না। এই জন্য সকল যুগে ও সকল দেশেই সঙ্গীতের কাল তুল্য পরিমাণে বিভক্ত হইয়া ব্যবহার হইতেছে। যে কাজ করা যায়, তাহা যদি অপরে বুঝিতে পারে, তাহা হইলেই সেই কাজের আদর হয়; কেননা তদ্বারা অস্ত্রের মনোবর্ধন হয়। অতএব তাহা বুঝিবার জন্যই শিক্ষা ও উপদেশের প্রয়োজন; এই হেতু সঙ্গীতে অশিক্ষিত অপেক্ষা শিক্ষিত ব্যক্তি, অর্থাৎ সমজ্জ্ঞান লোকে, অধিক রস পাইয়া থাকেন। সঙ্গীতে কালের যেমন তুল্যতা রক্ষার প্রয়োজন, ধ্বনিরও সেই রূপ একটি অপরিবর্তনীয় নিয়মের প্রয়োজন; সেই জন্যই নাদসাগর হইতে সা রি গ ম প্রভৃতি একরূপ কয়েকটি নিয়মিত ধ্বনি বাছিয়া লওয়া হইয়াছে, বাহাদিগকে চিনা বাইতে পারে। অনিয়মিত ধ্বনি ও কাল কখনই শিক্ষা হইতে পারে না। বুঝিবার অল্পপাত্র ও অনভ্যাস বশতই বিদেশীয় কাব্য

ও সঙ্গীত ভাল লাগে না ; কিন্তু তাহা শিক্ষা করিলে তাহাতে যথেষ্ট রস পাওয়া যায় । সেইরূপ, রাগর-গিণি না বুঝিলে, খেয়াল ঞ্চপদের মজা পাওয়া যায় না ।

ছন্দ :—সঙ্গীতের কালকে সর্বদা এই ভাবে তুল্য বিভাগ করিলে, সঙ্গীত এক-ধেরে হইয়া পড়ে, অতএব কাল-পরিমাণের অভিনবতা—বিচিত্রতার জন্য ছন্দের উদ্ভব হইয়াছে । প্রত্যেক ছন্দে কালেরও তুল্যতা রক্ষা হয় ; এবং স্বরসকল নানা প্রকার নিয়মামুসারে লঘু গুরু হইয়া, সঙ্গীতের কাল-ক্রিয়ার স্থান্য বিচিত্রতা সম্পাদিত হয় । এই জন্য ছন্দ এত মনোহর । মাজার সমান পরিমাণামুসারে যে কোন নিয়মিত কার্য করা যায়, তাহাতেই এক প্রকার ছন্দ হয় বটে ; কিন্তু ছন্দে আরও একটু বিশেষত্ব আছে ; যথা :—

যে পরিমিত মাজাবিশিষ্ট রচনার মধ্যে কার্য সকল বারবার লঘু গুরু হইয়া, মধ্যে মধ্যে তাহা নিয়মিত অন্তরে প্রবনঘারা বিভাগ প্রাপ্ত হয়, তাহাকে ‘ছন্দ’ কহে । নিম্নে নানাবিধ ছন্দের উদাহরণ প্রদত্ত হইল :—

পঙ্কটিকা* ।

[মোহমুদগর ।

মা কুরু ধনজনযৌবন গর্বঃ ; হরতি নিমেবাং কালঃ সর্বং ।

মায়ামযমিদমখিলং হিঙ্গা, ব্রহ্মপদং প্রবিশান্ত বিদিত্বা ॥

চৌপৌষা ।

[পিঙ্গল (প্রাকৃত) ।

সহ সীসহি গঙ্গা, গোরি অধরা, গিম পিঙ্গিঅ কণিহার ।

কঠে টুঠিঅ বীসা, পিঙ্গন দীসা, সন্তারিঅ সংসার । ॥

পংক্তি ।

[ছন্দঃকৃতম ।

প্রেম যথা অধিকার করে, মান কি গোবব তুচ্ছ ভথা ।

মানবশে হয় গর্ব মনে ; গর্বিত বক্তিত সখ্য স্থখে ॥

মানবক ।

[ছন্দোমঞ্জরী ।

আদি-গতং তুর্ধ্য-গতং, পঞ্চমকং চান্তর্গতং ।

স্তান্দুগুরুচেৎ তৎকথিতং, মানবক ক্রীড়সিদ্ধং ॥

* ছন্দ সহজে বুঝাইবার নিমিত্ত কাব্যছন্দের উদাহরণ প্রদত্ত হইল , কেননা সঙ্গীতের ছন্দ, যুব যোগ ব্যতীত সামান্ত বাক্যে উচ্চারিত হইলে, কাব্যছন্দের জ্ঞানই শুনার । কবিতার ছন্দ ও সঙ্গীতেব তাল, এতদ্বয়ের মূল নিয়ম একই প্রকার ।

উপরে সংস্কৃত ছন্দের উদাহরণ অধিক করিয়া দিবার তাৎপর্য এই যে, প্রকৃত ছন্দ সংস্কৃত ভিন্ন বাঙ্গলা ভাষার পাওয়া যায় না । সংস্কৃত ছন্দের পারিপাট্য, বিচিত্রতা ও যথুরতা বেরূপ অধিক এমন অন্য ভাষার নাই এই জন্যই সংস্কৃত পড়ের এত দারূর্য্য ।

রুঁড়নিরুঁড় তরঙ্গবদ্ধ ঘোরা রবি কিরণগদ্ধ,
মণিকর্ণিঙ্গি লব্ধ বুদ্ধি রহসনেব তামসী। (শিঙল)

লব্ধজিগদী। [সন্ধ্যাবশতক।

করিব বলিয়া, রহিলে বলিয়া করা কড় নাহি হয়।
করনীয় বাহা আভ কর তাহা, বলিব উচিত নয়।

হরিগীত। [পদ্মপাঠ।

শিখিবে কালে বাহা, থাকিবে চির তাহা।
অকালে বুঝা জ্ঞান, বালির বীধ সম।

কুঞ্জল প্রয়াত। [অরহামকল।

মহা কজ বেশে মহাদেব লাঞ্জে।
বভভন্ বভভন্ শিখা ঘোর বাঞ্জে।

সঙ্গীতের ভালগুলি এক একটা ছন্দ। ছন্দোবদ্ধ স্বরসমূহের নানাবিধ হারিষের কাল সকলের মধ্যে পরস্পর আত্মপাতিক লব্ধ অর্থাৎ কেহ কাহার বিত্ত বা অর্ড বা সিকি,—ইত্যাদি; ইহা পূর্বে দেখাইয়াছি। এই জন্ত ছন্দ যেমনই কেন নৃত্য হউক না, একবার কতক দূর তুলিলেই তাহার নিয়ম বুঝা যায়। যে ছন্দ নীচ বুঝা যায় না, তাহাতে অবশ্যই কোন দোষ থাকে। যে রূপ মাজা লইয়া ছন্দ গঠিত হয়, তাহা গানের অক্ষর সংখ্যাহরোথে নানা প্রকারে খণ্ডীকৃত হইলেও সাকল্যে পূর্ণ ভাবেই থাকে, অর্থাৎ ছন্দের মাজা সমষ্টি একটি পূর্ণ রাশি; কারণ তুল্য কালিক ক্রিয়া দ্বারা কালাত্মক রাশির বিভাগকরনাই ছন্দের মূল।

অক্ষরলিপিতে ছন্দোবদ্ধ পদবিশ্লেষণ।

উপরে ছন্দের যে কয়েকটা উদাহরণ দেওয়া হইল, তাহাদের মধ্যে তালি ও প্রাচীন স্থান নিয়ে প্রদর্শিত হইতেছে: (যেহ চিহ্নিত বর্ণ সমূহের উপর তালি ও প্রাচীন।) বখা—

১. ঝা কুঝ ঝনঝনঝন গর্জন; হ্রস্বতি নির্ঘোষ কাল: গর্জন।

২. জহ নীলহি গঙ্গা, গৌরি অধকা, গিরি পিঙ্গিঅ কপিহারা ।

৩. প্রেম বর্ষা অধিকার করে, মান কি গৌরব তুচ্ছ তর্ক

৪. আদি-গতঃ তুর্ধ্য-গতঃ, পঞ্চমককাভ্যগতঃ ।

৫. রজনিক্ত ভবসবদ্ব যোয়া রবি কিরণগদ্ব,

৬. কীরণ বলিয়া রহিলে বলিয়া, কীরা কতু নাহি হয় ।

৭. শিখিবে কীলে বাহা, থাকিবে চির তাহা ।

৮. মর্হা কত বেষে মর্হাষেব সাজে ।

চারিটি প্রশ্নের ন্যূনে একটি ছন্দ কিষা তাল হইতে পারে না । ঐ প্রশ্ন হানে করতালি কিষা কোন আঘাত দেওয়াকে তাল কিষা তালি দেওয়া কহে, ইহা পূর্বেই ব্যক্ত হইয়াছে । ছন্দের মধ্যে প্রশ্ন দুই প্রকার : প্রবল ও দুর্বল । উপরে যে প্রশ্ন দেখান হইল, তাহা প্রবল প্রশ্ন ; তদ্ব্যতীত অন্য হানে যে প্রশ্ন, তাহা দুর্বল প্রশ্ন ; তাহা নিম্নে প্রদর্শিত হইতেছে । সঙ্গীতের স্বরলিপিতে প্রশ্ন ও তালি পরিচায় রূপে প্রদর্শনার্থ, সাংকেতিক ও সার্গম, উভয় স্বরলিপিতে, প্রত্যেক ছন্দকে প্রশ্নানুসারে ছন্দদ্বারা বিভাগ করা হয় ; তাহা করিলে, বর্ণের উপর প্রশ্ন-সূচক আর কোন চিহ্নের প্রয়োজন হয় না । প্রত্যেক ছন্দের অব্যবহিত পরবর্তী বর্ণে প্রশ্ন, এরূপ বুঝিতে হইবে ; যথা,—

মা | কুরু | ধন জন | যৌবন | গৰ্ব্ব

সাংকেতিক ও সার্গম, উভয় স্বরলিপি মাত্রা-চিহ্ন ও তালি বিভাগানুসারে, উক্ত
ছন্দ কয়েকটির তালি ও মাত্রা নিয়ে প্রদর্শিত হইল :—

মা : — | কু : ক | ধ : ন | জ : ন | যৌ : — | ব : ন | গ : — | গৰ্ব্ব : — ||

: জ : হ | গী : — : স : হি | গ : — : দা : | গো : — : রি : অ | ধ : — : দা : —

| দি : য : পি : — | দি : অ : ক : দি | হা : — : বা : — | : ||

| ধৌ : — : য : য | ধা : — : অ : ধি | কা : — : র : ক | রে : — : : ||

| আ : — : দি | র : তং : — | ভূ : — : ধ্য | গ : তং : — ||

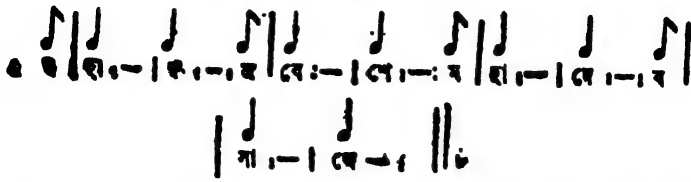
| র : অ : নি | র : — : হ | ত : য : স | ব : — : হ | যৌ : — : বা : — : র : বি

| কি : র : গ | গ : — : হ ||

| ক : রি : ব | ব : লি : রা | র : হি : লে | ব : সি : রা | ক : রা : ক | ভূ : না : হি

হ : য : | : : ||

| শি : ধি : বে | কা : লে | যা : হা | ধা : কি : বে | চি : র | তা : হা ||



উক্ত বৃহৎ ছন্দের পরবর্তী বর্ণে প্রবল প্রশ্নন, এবং ক্ষুদ্র ছন্দের পরবর্তী বর্ণে দুর্বল প্রশ্নন । দুইটি বৃহৎছন্দের মধ্যবর্তী অংশকে পদ অথবা গণ * বলা যায় । উক্ত ১ম ও ৩য় ছন্দের প্রত্যেক পদে চারি মাত্রা ; তথায় মেচককে মাত্রা ধরা হইয়াছে । ২য় ছন্দের প্রত্যেক পদে আট মাত্রা ; তথায় কৌণিককে মাত্রা ধরা হইয়াছে । ৪র্থ ছন্দের প্রত্যেক পদে তিন মাত্রা, ও মেচক তথায় মাত্রা । ৫ম ও ৬ষ্ঠ ছন্দের প্রত্যেক পদে দুই মাত্রা, ও কৌণিক তথায় মাত্রা । ৭ম ছন্দের এক পদে তিন মাত্রা, তৎপর পদে চারি মাত্রা, এই রূপ দুই পদের আবর্তন । ৮ম ছন্দের প্রতি পদে পাঁচ মাত্রা । প্রশ্ননের অন্তরোধে ২য় ও ৮ম ছন্দের শেষ পদের কতক অংশ প্রথম পদের পূর্বে গিয়াছে । ছন্দোবিশেষে প্রায়ই এরূপ হয় ; ইহা কিছুই অসঙ্গত নহে ; কারণ ছন্দের বারবার আবৃত্তি হইলে, চক্রেয় স্তায় তাহার পূর্ব পরের নিশ্চয়তা থাকে না, এবং ঐ শেষ পদও ঐ রূপ খণ্ডীকৃত দেখায় না । এই ছন্দকে 'বৃত্ত'ও বলে । উক্ত ক্ষুদ্র ছন্দের স্থানে বৃহৎছন্দ দিয়া, এক পদকে দুই পদ করিয়াও, লিখা বাইতে পারে, তাহাতে বরং শিক্ষার্থীদের অভ্যাসের সুবিধা হয় । এক্ষণে এই সিদ্ধান্ত হইতেছে যে, কতক-

* গণাতে ইতি গণঃ, বাহা গণনা করা যায়, তাহাকে গণ বলে ; অর্থাৎ এক, এক দুই, এক দুই তিন বা এক দুই তিন চার, ইত্যাদি গণনা ক্রমে যে মাত্রা সমূহ সম্বন্ধ হইয়া ছন্দ গঠিত হয়, তাহাই গণ, যেমন এক-ক্রিয়া বা একমাত্রিক গণ, দ্বি-ক্রিয়া বা দ্বি-মাত্রিক গণ, ত্রি-ক্রিয়া বা ত্রিমাত্রিক গণ, চতুঃ-ক্রিয়া বা চতুর্মাত্রিক গণ, ইত্যাদি ।

† এইরূপ যে কেন হয়, তাহার মূল তত্ত্ব এই,—ছন্দের সমাপ্তিক্রমে আক্ষেপ রহিত ও সম্পূর্ণ করিবার জন্ত, কাব্যের কিম্বা সঙ্গীতের সকল ছন্দই প্রবলতর প্রশ্নন বিশেষের উপর শেষ করা বিধি ; অতএব যে ছন্দের গণগুলি অতি দীর্ঘ, যেমন আট মাত্রা বা ছয় মাত্রা, অর্থাৎ বুল কথায় চারি মাত্রার কম নয়, সেই ছন্দ ঐ সূক্ষ্ম গণের ১ম, বা ২য়, বা ৩য় মাত্রায় শেষ হইলে (কেননা তত দূব পর্যন্ত প্রশ্ননের এলাকা) পুনরায় ছন্দ উচ্চারণের পূর্বে, উক্ত গণের বাকি মাত্রাগুলির কাল পূরণার্থ এত ক্ষণ বিবাম দিতে হয় যে তাহাতে বিরক্তি ধরে । এই জন্ত অল্পক্ষণ বিরাম দিয়া, ঐ গণের শেষ হইতেই পুনরায় ছন্দ আরম্ভ করিতে ইচ্ছা হয়, যেমন উল্লিখিত 'চৌপোআ' ছন্দে । উক্ত লঘুত্রিগণী ছন্দের শেষে অত বিরাম কতক বিরক্তিকর, এইজন্য সব শেষে আর দুইটি বর্ণ উচ্চারণ করা বাইতে পারে, যেমন "ওহে, করিব বলিয়া," ইত্যাদি ; উক্ত পাক্তি ছন্দের শেষেও দুই নিম্নক মাত্রার দুইটি লঘু বর্ণ উচ্চারিত হইতে পারে, এবং তাহা প্রচলিতও আছে, যেমন তোটক ছন্দ ।

তালি মাত্রা মিলিয়া একটি পদ বা গণ হয় ; এবং সেই রূপ চারি পদে অর্থাৎ গণে, অথবা চারিটি প্রক্বে একটি তাল হয়। সার্বিক পরিলিখিতে তালের যে যে স্থানে পদবিভাগ হয়, তদ্ব্যতীত মাত্রা জাপক কোলন চিহ্ন উঠাইয়া দিয়া, সেই স্থলে দাড়ি বসাইতে হয় ; সুতরাং এই ছন্দ তথায় কোলনের অর্থই প্রকাশ করে।

তালি ও কাঁক :—উক্ত চারি পদ অথবা প্রক্বে সাধারণ কথায় তিন তালি ও এক কাঁক* বলা যায়। কোন কোন তালে যে উদাহরণে অধিক কিম্বা অল্প তালি ও কাঁক দেওয়া যায়, তাহা কেবল সঙ্গীত ব্যবসায়ীদিগের স্বেচ্ছাধীন ব্যবহার ; নতুবা ছন্দের মূল নিয়মে সকল তালকেই তিন তালি ও এক কাঁকে বিভাগ করা যায়। যে তালের যে ছন্দ, তাহার একবার পূর্ণ আবৃত্তিকে তালের এক ‘কের’ বা ‘আওর্দা’ কহে। (আবৃত্তি শব্দের অপভ্রংশে ‘আওর্দা’ হইয়াছে।) শীতাদিতে তালের এক এক কের কোথায় পূর্ণ হইতেছে, তাহা দেখাইবার জন্য তিন পদে তিন তালি, ও এক পদে কাঁক দেওয়া হয়। তালের এই এক কেরে কাব্যছন্দের এক চরণ হয় ; উহারই চারি কেরে যেমন একটি পূর্ণ ছন্দ হয়, তেমনি সেই চারি কেরে প্রক্বে এক ভুক্ত অর্থাৎ কলি হয়। উক্ত এক এক পদের মধ্যগত মাত্রার সংখ্যা ভেদে তাল ভেদ হয় ; এবং তালের মাত্রাসমষ্টি সমান হইলেও, পদ মধ্যবর্তী ক্রিয়ার লঘু-গুরু ভেদে, অর্থাৎ শীতের মাত্রাধার অক্ষরের লঘু-গুরু ভেদে, তালের ছন্দ ভেদ হইয়া থাকে।

ছন্দে প্রকার ও জাতি

কাব্যের ছন্দ যেমন দুই প্রকার,—বর্ণবৃত্ত ও মাত্রাবৃত্ত, সঙ্গীতের ছন্দও সেই রূপ দুই প্রকার হইতে পারে। কিন্তু বর্ণবৃত্ত ছন্দ সঙ্গীতে অতিশয় একঘেয়ে হয় বলিয়া তাহা সচরাচর ব্যবহার হয় না। মাত্রাবৃত্ত ছন্দই সঙ্গীত কার্যের বিশেষ উপযোগী, এই জন্য সকল তালই মাত্রাবৃত্ত।

ব্যাকরণ শাস্ত্রের নিয়মামুসারে হ্রস্ব স্বরে যে রূপ লঘু ও দীর্ঘ স্বরে গুরু উচ্চারণ হয়, সঙ্গীতে গানের বর্ণসকল প্রায়ই সে নিয়মের অধীন হয় না। সঙ্গীত-ছন্দের অল্পরোধে হ্রস্ব স্বরও গুরু রূপে, ও দীর্ঘ স্বরও লঘু রূপে উচ্চারিত হইতে পারে। ব্যাকরণে ব্যঞ্জন বর্ণকে অর্ধমাত্রিক বলে বটে ; কিন্তু কি কাব্যের কি সঙ্গীতের, কোন ছন্দই ব্যঞ্জন অর্থাৎ হ্রস্ব বর্ণ মাত্রা ও বর্ণ সংখ্যার মধ্যে পরিগণিত হয় না। ছন্দে হ্রস্ব বর্ণের কোন পৃথক মাত্রা নাই ; উচ্চারণ সময়ে উহাতে কেবল জিহ্বা বা ওষ্ঠ সংলগ্ন হয় মাত্র। কাব্য ছন্দে উহা পূর্ববিত্ত হ্রস্ব স্বরের গুরুতা সঙ্গাধীন করে ; ইহাতে

* কাঁকের অর্থ ১৫শ পরিচ্ছেদের প্রথমেই দ্রষ্টব্য।

প্রতিপন্ন হইতেছে যে, বাঞ্ছন বর্ণের অন্ত যদি কোন মাত্রা ধরিতে হয়, ফলাহা পূর্ণ, অর্ধ নহে ।

লক্ষ্যোক্তের মাত্রাবৃত্ত ছন্দ, অর্থাৎ তালসকল, প্রধানত তিন জাতি ; যথা—১. চতুর্মাত্রিক তাল : যেমন কওয়ালী, আড়া, ঠুংরী ইত্যাদি ; ২. ত্রিমাত্রিক তাল : যেমন একতারা, খেমটা, ইত্যাদি ; ৩. ঐ দুই জাতির তাল মিশ্রণে উৎপন্ন বিষমগদী তাল : যেমন বং, ঝাঁপতাল, ইত্যাদি ; দ্বিমাত্রিক ও অষ্টমাত্রিক তাল চতুর্মাত্রিকেরই অন্তর্গত ; এবং ঝন্নাত্রিক তাল ত্রিমাত্রিকের অন্তর্গত । পর পরিচ্ছেদে উহাদের বিস্তারিত বিবরণ ও নিয়ম লিপিবদ্ধ হইতেছে । পূর্বে-দর্শিত প্রথম তিনটি ছন্দ চতুর্মাত্রিক ; ৪র্থ, ৫ম ও ৬ষ্ঠ ছন্দ ত্রিমাত্রিক ; তৎপরে শেষ দুইটি ছন্দ বিষমগদী,—তাহার মধ্যে হরিগীত ছন্দ * বং কিছা তেওয়ার অল্পরূপ এবং ভুজঙ্গপ্রয়াত ঝাঁপতালের অল্পরূপ । ২ম, ২য়, ও ৫ম, এই তিনটি ছন্দ মাত্রাবৃত্ত ; অবশিষ্ট ছন্দগুলি বর্ণবৃত্ত ।

পূর্বে বলা হইয়াছে যে, কালের সমান পরিমাণের নাম লয় ; সেই লয়ই ছন্দের জীবন । সত্ত্বেব ছন্দের মাত্রাকে বতবার সমান দুই ভাগ করা যায়, তাহারও এক এক ভাগকে সেই ছন্দের মাত্রা বলা যাইতে পারে , কারণ তাহাতে লয়ের ব্যতিক্রম হয় না । এই হেতু চতুর্মাত্রিক ছন্দকে অষ্ট কিছা ষোড়শ মাত্রিকও বলা যায় , যেমন মনে কর, চতুর্মাত্রিক ছন্দের এই

|| || || || চারি মেটেকের স্থানে, এইরূপ | | | | | | | | | |

আট কৌণিক প্রয়োগ হইতে পারে, তথায় কৌণিককে মাত্রা ধরিলে, উহা কাজেই অষ্টমাত্রিক হইয়া পড়ে । আবার ঐ আট কৌণিক স্থানে ১৬ দ্বিকৌণিক বসাইয়া, সেই দ্বিকৌণিককে মাত্রা ধরিলে, তখন তাহাকে কাজেই ষোড়শমাত্রিক ছন্দ বলিতে হয় । আবার তাহারই বিলোমে (ইন্ভার্সলী), চতুর্মাত্রিককে দ্বিমাত্রিক কিছা একমাত্রিকও বলা যাইতে পারে । সেইরূপ ত্রিমাত্রিক ছন্দকে ঝন্নাত্রিক অথবা ষোড়শমাত্রিকও বলা যায় । কিন্তু সুবিধার জন্য কালের যে গরিষ্ঠ তুল্য বিভাগের উপর গানের অধিকাংশ অক্ষর পড়ে, সেই বিভাগানুযায়িক কালকেই মাত্রা রূপে গ্রহণ করা বিধি ।

* হরিগীত ছন্দ বর্ণবৃত্ত ও মাত্রাবৃত্ত, দুই প্রকারই হয় ; মাত্রাবৃত্ত যথা,—

“মহিব মদ্দিনি, সিংহ নাদিনি, সিংহ বাহিনি চণ্ডিকে ।

বিদ্য বাসিনি, বিকট হাসিনি, বনমহিষ ভব খণ্ডিকে ॥”

† ‘বসন্তকেন্দ্রীণিকা’ নামক গ্রন্থে ছন্দের এক অদ্ভুত ক্রমাঙ্ক মত প্রকাশিত হইয়াছে ।† গ্রন্থকার ব্যাকরণের গোহাই দিয়া, প্রাচীন ছন্দশাস্ত্রের মত উটাইতে বুঝা বস্তু পাইয়াছেন অর্থাৎ ব্যাকরণের মতে ব্যঞ্জন বর্ণ অর্ধমাত্রিক বলিয়া, তিনি ছন্দের মধ্যে সংযুক্তাক্ষরে পূর্বস্থিত ব্রহ্ম স্বরকে গুরু উচ্চারণ অস্ত্র দুই মাত্রিক বলিতে চাহেন না ; তাহাকে ক্ষেপ্ত্র মাত্রিক, এবং দীর্ঘ স্বরকে আড়াই মাত্রিক বলিতে উপদেশ করিয়াছেন । ইহা যে বৃহৎ জ্ঞান, তাহা ছান্দসিক মাত্রাই স্বীকার করিবেন ।

টোকা :—গীতাদিতে ভালের ছন্দ ও লয় বিটক হইতেছে কি না, তাহার প্রমাণ ও শাসনান্বিত, বীরা যুদ্ধাদি বয়ে লঘু গুরু আঘাত পরস্পর। দ্বারা ভালের ছন্দটা পানের সহিত বাদন করার রীতি ভারতীয় সঙ্গীতে প্রাচীন কাল হইতে প্রচলিত ; ইহাকেই

তাঁহার ঐ মতে একই ছন্দের সকল চরণে মাত্রাসমষ্টির যে সমতা থাকে না, তাহাও তিনি একবার মনে করেন না। বোধ হয় তাঁহার এরূপ সংস্কার যে, ছন্দের সকল চরণে মাত্রাসমষ্টি সমান থাকার প্রয়োজন নাই। উক্ত গ্রন্থকার কেবল দুই মাত্রা কালকেই গুরু বলেন না ; এক মাত্রার অধিক হইলেই গুরু ; তাহা যওয়া, মেড়, পোনে দুই, আড়াই প্রভৃতি মাত্রাও হইতে পারে, এইরূপ লিখিয়াছেন। ইহাকেই বলে যথেন্দ্ৰাচাৰ। সৰ্ব্বপ্রধান ছন্দোগ্রন্থ ‘শিক্সল’ প্রণেতা বলিতেছেন, “স গুরু বহু দুমত্তো” অর্থাৎ গুরু সংজ্ঞা বহু রেখাদ্বারা সংজ্ঞিত এবং তাহা ‘দুমত্তো’, অর্থাৎ দুই মাত্রা কাল ব্যাপিয়া তাহার উচ্চারণ থাকিবে। ছন্দোমঞ্জরীরও সেই মত। এ বিষয়ে লক্ষ লক্ষ প্রমাণ আছে। অতএব ছন্দ শাস্ত্রকর্তারা লঘু গুরুব যে নিয়ম করিয়াছেন, তাহা অতীব স্মার্যসঙ্গত ও স্বভাবানুসৃত ; তাহার অন্তর্থাচরণ করা অবিবেকতা বা অজ্ঞতা বলা। ব্রহ্মজ্ঞানীপিকার ছন্দোলঙ্কার প্রস্তাব মধ্যে গ্রন্থকার সংস্কৃত ছন্দোগ্রন্থের কতকগুলি বর্ণবৃত্ত ছন্দের লক্ষণ, উদাহরণসহ লিপিবদ্ধ করিয়া সকলেতেই কাণ্ডালীর তাল প্রয়োগ করিয়াছেন, স্ততরাং তাহা অনেক দূরেই অসঙ্গত হইয়াছে ; কেননা সকল ছন্দের মাত্রা সমষ্টি কাণ্ডালীর স্মার্য আট মাত্রা নহে। এই হেতু অনেক ছন্দেই কাণ্ডালী ব তিন তালি এক ফাঁক যোগ করিতে শিখা গৌজা মিলন হইয়াছে। তাহার এক দৃষ্টান্ত এই :—‘সখি বলে সকলশে, চল ধনী ধন দিতে’, এই কপ সতী ছন্দেব চারি চরণে বিশ মাত্রা বাহা ৮-এর বিভাজ্য নহে, স্ততরাং ইহাতে কাণ্ডালীর স্মার্য তাল যোগ করিয়। গ্রন্থকার গেবে মিলাইতে পারেন নাই, উহা ফাঁকে আরম্ভ করিয়া, ১৫ তালিতে শেষ করা হইয়াছে। ইহাতে কাণ্ডালী ব আড়াই ফের মাত্র হয় ; আরও চারি মাত্রা যদি ঐ ছন্দে থাকিত, তাহা হইলে উহাতে কাণ্ডালী তাল, প্রবৃত্তিও না হউক, কতক সঙ্গত হইত, কেননা তখন তাহাতে কাণ্ডালীর পূর্বা তিন ফের পাইত। উল্লিখিত সতী ছন্দ ঝাঁপতালের অবিকল অনুরূপ, উহাতে ঝাঁপতাল কিরূপ হৃদয়ের সঙ্গত হয় তাহা দেখাই, যথা,—

| স : খি | ব : লে :— | স : ক | রু : পে :— | চ : ল | ধ : নী | ধ : ন | দি : তে :—॥

কোন কোন ছন্দের চারি চরণের মাত্রা সমষ্টি ৮-এর বিভাজ্য হইলেও কাণ্ডালীর তাল তাহাতে হৃদয়ঙ্গত হইবে না। উক্ত গ্রন্থে বৃহতী ছন্দের যে উদাহরণটি দেওয়া হইয়াছে, যথা—“নটবর তরঙ্গী বেণে, গদ গদ মন উল্লাসে।” ইহার দুই চরণে ২৪ মাত্রা থাকিতে, কাণ্ডালীর পূর্বা তিন ফের উহাতে মিলিতে পারে। কিন্তু ঐ ছন্দের যে প্রকৃতি, তাহা উহার এক চরণেই প্রকাশ আছে, অপর তিন চরণ প্রথম চরণের পোনরুক্তি মাত্র,—ছন্দ ম’ত্রেই এই নিষম। কাণ্ডালীর ছন্দ উহা হইতে অনেক পৃথক, কাণ্ডালীর মাত্রা-সমষ্টি আট, আর ঐ বৃহতীর মাত্রা সমষ্টি বার। বৃহতী ছন্দ চৌতাল কিবা একতালার অনুরূপ, যথা—

| ন : ট | ব : র | ত : ক | গী :— | বে :— | শে :—॥

কন্যা, যুগ্মতী, ও গংক্তি ছন্দের সহিত কাণ্ডালীর সম্পূর্ণ মিল হয়। উক্ত গ্রন্থে ঐ প্রকার ত্রম-প্রমাণ বিস্তর। বিশেষ আশ্চর্য্য এই যে, গ্রন্থকার সংস্কৃত কাব্যছন্দ সমূহের প্রসঙ্গ করিতে সেতার-শিকা-বিধারক গ্রন্থ ভিন্ন আর উপবৃত্তের স্থান পান নাই।

“ঠেকা” দেওয়া বলে। এই সকল আবাতের প্রস্থান, ও লব্ধ-গুরুত্বানুসারে তাহাদের প্রত্যেকের এক একটা নাম করিয়া দেওয়া হইয়াছে ; যথা,—১) তেটে ধিন ডাক, তা ধিং থুন না, ইত্যাদি। ইহাদিগকে ঠেকার ‘বোল’ কহে। প্রত্যেক তালের বোল পৃথক ; তাহা মুখস্ত করিয়া, প্রস্থানানুসারে যথাহানে হাতে তালি ও ঝাঁক দিয়া উচ্চারণের অভ্যাস করিলে, তালের ছন্দ উত্তম শিক্ত হয়। পর পরিলেছে ঠেকার বোল সহিত প্রচলিত তাল সমূহের ছন্দ প্রকটিত হইতেছে।

তালান্বক :—এম পরিলেছে লিখিত হইয়াছে যে, সাংকেতিক স্বরলিপিতে মণ্ডল, বিশদ, মেচক, কোণিক প্রভৃতি বর্ণ দ্বারা সুরের বিভিন্ন স্বাদিগ্ধ প্রকাশিত হইয়া থাকে। এই বর্ণগুলির কোন একটা মাত্রা রূপে গৃহীত হইয়া ছন্দ লিখিত হয় ; এবং সচরাচর মেচক ও কোণিক, এই দুই বর্ণই ছন্দোবিশেষে মাত্রা রূপে গৃহীত হইয়া থাকে, ইহা ৪২ পৃষ্ঠায় ব্যক্ত হইয়াছে। তালের অর্থাৎ ছন্দের প্রত্যেক পদে যত গুলি করিয়া মাত্রা থাকে তাহা সাংকেতিক স্বরলিপিতে কুঞ্জিকার পার্শ্বেই ভগ্নাংশ সদৃশ অঙ্ক দ্বারা প্রকাশ থাকে ; তাহাকে “তালান্বক” নামে কহা যায়। ওদ্ধারা পদান্তগত মাত্রার সংখ্যা যেমন বুঝা যায়, তেমনই মেচক কিম্বা কোণিক, কোন বর্ণটা মাত্রা রূপে গৃহীত হইয়াছে, তাহাও জানা যায়। সাংকেতিক স্বরলিপির এই নিয়মটা অতীব চমৎকার ; একটা গানের কিম্বা গানের মধ্যে ছন্দের পরিবর্তন হইলে, গায়ক কিম্বা বাদক তালান্বক দৃষ্টে তদ্বিশেষে সতর্ক হইতে পারে। সাগম স্বরলিপিতে এই অতি প্রয়োজনীয় ব্যাপারটা অত সংক্ষেপে প্রকাশ করিবার উপায় নাই। এই তালান্বক কি রূপে গঠিত হয় ও বুঝিতে হয় তাহা নিয়ে প্রকটিত হইতেছে :—

মণ্ডল যেমন সর্কাপেক্ষা দীর্ঘতম, উহাকে ১-এর দ্বারা পূর্ণ রাশিবৎ স্থিরতর রাখিয়া, অপরাপর বর্ণকে উহারই ভগ্নাংশ রূপে ব্যক্ত করা যায় ; যেমন বিশদকে ঙ্গ, মেচককে ট্, কোণিককে ট্, এই প্রকার ভগ্নাংশে লিখা যায়। এই ভগ্নাংশই তালান্বক রূপে ব্যবহৃত হইয়া থাকে। তালের প্রত্যেক পদে যতটি মাত্রা হয়, তাহার সংখ্যা এই ভগ্নাংশের উপর স্থানে থাকে ; এবং স্বাদিগ্ধ জ্ঞাপক যে বর্ণটি মাত্রা রূপে গৃহীত হয়, তাহা মণ্ডলের যত অংশ, সেই অঙ্কটি এই ভগ্নাংশের নিম্ন স্থানে থাকে ; যথা :—যে তালের প্রত্যেক পদে চারি মাত্রা, তাহার তালান্বকের উপরিস্থ অঙ্ক ৪ হইবে, এবং সেই তালে যদি মেচককে মাত্রা রূপে গ্রহণ করা যায়, তাহা হইলে এই তালান্বকের নিম্নস্থ অঙ্কও ৪ হইবে, কেননা মেচক মণ্ডলের চতুর্থাংশ ; অতএব এই তালান্বকটি ৪ হইবে। যে তালের প্রত্যেক পদে তিন মাত্রা, ও সেই মাত্রা যদি কোণিক দিয়া লিখা যায়, তাহার তালান্বক ৩

হইবে। এই প্রকার নিয়মে ভিন্ন ভিন্ন তালের অঙ্ক বিভিন্ন অঙ্ক ব্যবহৃত হইয়া থাকে।
যথা নিম্নে—

চতুর্ভাজিক { $\frac{৪}{৪}$ = (মণ্ডলের ৪টি সিকি) অর্থাৎ প্রতিপদে ৪ মাত্রার প্রত্যেকে মেচক।
ছন্দের
তালার { $\frac{৮}{৮}$ = (মণ্ডলের ৪টি অষ্টমাংশ) অর্থাৎ প্রতিপদে ৪ মাত্রার প্রত্যেকে কোঃ।

ত্রিভাজিক { $\frac{২}{২}$ = (মণ্ডলের ২টি অর্ধ) অর্থাৎ প্রতিপদে ২ মাত্রার প্রত্যেকে বিশদ।

ছন্দের { $\frac{৪}{৪}$ = (মণ্ডলের ২টি সিকি) অর্থাৎ প্রতিপদে ২ মাত্রার প্রত্যেকে মেচক।

ত্রিভাজিক { $\frac{৩}{৩}$ = (মণ্ডলের ৩টি সিকি) অর্থাৎ প্রতিপদে ৩ মাত্রার প্রত্যেকে মেচক।

ছন্দের { $\frac{৬}{৬}$ = (মণ্ডলের ৩টি অষ্টমাংশ) অর্থাৎ প্রতিপদে ৩ মাত্রার প্রত্যেকে কৌণিক।

বিষমপদী ছন্দের তালার দুইটি, কখন তিনটিও হইতে পারে। কারণ ইহার ভিন্ন ভিন্ন পদে মাত্রার সংখ্যা বিভিন্ন। এই হেতু কোন তালের অঙ্ক $\frac{৩}{৩}$ ও $\frac{২}{২}$; কোন তালের $\frac{৬}{৬}$ ও $\frac{৮}{৮}$; কোন তালের $\frac{৮}{৮}$ ও $\frac{৬}{৬}$; কোন তালের $\frac{৬}{৬}$, $\frac{৮}{৮}$ ও $\frac{৬}{৬}$; ইত্যাদি। কোন কোন তালের কি কি তালার, তাহা পর পরিচ্ছেদে লিখিত হইতেছে।

যতি :—ছন্দের মধ্যে জিহ্বার বিরামার্থ, অথবা শ্বাস গ্রহণার্থ, যে বিচ্ছেদের স্থান থাকে, তাহাকে ছান্দসিকগণ 'যতি' নামে কহেন*। ছন্দের বেখানে সেখানে বিশ্রাম লওয়া বাইতে পারে না, তাহা হইলে ছন্দ ভঙ্গ হইয়া যায়। সামান্ততঃ যতির নিয়ম এই :—মাত্রাবৃত্ত ছন্দের যে কয়েকটি মাত্রা, ও বর্ণবৃত্তের যে কয়েকটি বর্ণ, যে ছন্দের গণ, তাহাদের পরই যতির স্থান। সংস্কৃত-ছন্দোবিদগণ বলেন যে, যতি দ্বারা ছন্দের লয় রক্ষা হয়†। সুতরাং ছন্দের যথা তথা যতি হইতে পারে না, তাহা হইলে লয় ভঙ্গ হয়; এইজন্য ছন্দের গণে গণে যতির স্থান হওয়াই উৎকৃষ্ট নিয়ম। যেমন :—পঞ্চাটিকা ছন্দে প্রতি চারি মাত্রার পরে যতি; অষ্টটুপে, মানবকে, চারি অক্ষরের পর; তোটকে, তুঙ্গপ্রয়াতে, তিন তিন অক্ষরে; পয়ারে-চারি অক্ষরে ও শেষে দুই অক্ষরে, ইত্যাদি। কিন্তু ছন্দের প্রত্যেক চরণের শেষেই যতির প্রধান স্থান। একটা দীর্ঘ স্বর না হইলে জিহ্বার বিশ্রামের স্থান হয় না। এই জন্য সংস্কৃত ছন্দের ভায় ভাল ভাল ছন্দে প্রত্যেক চরণান্তে একটা দীর্ঘ স্বর সর্বদাই ব্যবহার হয়; কোথাও শব্দভ্রমের দ্বন্দ্ব স্বর

* "যতির্জিহ্বাট বিশ্রাম স্থানঃ কবিত্ত্বচ্যতে।

স্য বিচ্ছেদ বিরামাভেঃ পটমধাত্যা নিজেচ্ছয়া।" (ছন্দোগোবিন্দ।)

† "লয় প্রযুক্তি নিরূপে যতিরিত্যভিধীয়তে।" (সোমেশ্বর।)

থাকিলেও, তাহা যতির জন্ত দীর্ঘ রূপেই উচ্চারিত হইয়া থাকে । নিম্নে একটি সামান্ত বাঙ্গলা শ্লোক দ্বারা পাদান্তে গুরু উচ্চারণের তাৎপর্য দেখাইতেছি ;—

“মালতী মালতী মালতী ফুল ।

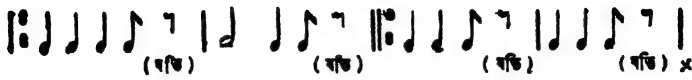
মজালা মজালা মজালা কুল ।”

এ ছন্দটি তিন তিন মাত্রাস্থারে গণবদ্ধ হইয়া রচিত, ইহা সহজেই বুঝা যায় ; অর্থাৎ ‘মালতী’ এই তিনটি অক্ষর তিন মাত্রায় উচ্চারিত ; উহাতে ত্রিমাত্রিক গণ চারিবার উচ্চারিত হইয়া এক চরণ পূর্ণ হইয়াছে । এ মা-এ কিয়া তী-এ দীর্ঘ স্বর আছে বলিয়া গুরুচারণ হইবে না * । পরন্তু শেষে ‘ফুল’, এই শব্দটি তিন মাত্রা পর্য্যন্ত দীর্ঘোচ্চারিত হইবে, নতুবা লয় রক্ষা হইবে না । প্রকৃত যতির জন্ত, অর্থাৎ জিহ্বার বিশ্রাম জন্ত, পাদান্তে তিনটি অক্ষরে তিন মাত্রা না হইয়া, একটি অক্ষরে তিন মাত্রা হইয়াছে (ল-টি হসন্ত জন্ত বর্ণ সংখ্যার মধ্যে ধর্তব্য নহে) । এ ফুল স্থানে যদি ‘কুসুম’, এই রূপ তিনাক্ষরিক শব্দ দেওয়া যায়, যথা—‘মালতী মালতী মালতী কুসুম,’ তাহা হইলে উচ্চারণ অতীব একষেয়ে হইয়া যায়, এবং জিহ্বা তথায় বিশ্রামেরও সময় পায় না । ফুল শব্দ থাকাতে ছন্দের গতি কেমন বিচিত্র হইয়াছে ; বালকেও এ ছন্দ পছন্দ করে । এ রূপ পাদান্তে গুরু উচ্চারণ বিশিষ্ট ছন্দই যথার্থ ছন্দ, ও সর্বাংশেই মনোহর । এই জন্ত ঘটি যন্ত্রের টকটকী শব্দ সমমাত্রিক হইলেও, তাহাকে প্রকৃত চন্দ্র বলা যায় না , কেননা তাহাতে এ প্রকার যতি-বিশ্রাম নাই † ।

সঙ্গীতের তালে যতি দিতে হইলে, তাহার নিয়ম এই হইতে পারে যে, যে কয়েকটি মাত্রা গণবদ্ধ হইয়া তাল গ্রথিত হয়, তাহাদের পরেই যতির স্থান ; যেমন চতুর্মাত্রিক তালে চারি মাত্রার পর ; ত্রিমাত্রিক তালে তিন মাত্রার পর ; পঞ্চমাত্রিক তালে পাঁচ মাত্রার পর ; ইত্যাদি । যথা ;—

* বাঙ্গালা ছন্দমাত্রেরই নিয়ম এই যে, হ্রস্ব ও দীর্ঘ সকল বর্ণই এক এক মাত্রায় উচ্চারিত হয় । এই হেতু বাঙ্গলা ছন্দ সকল প্রায়ই নিম্নে, বিচিত্রতা হীন ও একষেয়ে ।

† ডাক্তার সার শেরীল্লমোহন ঠাকুর মহাশয়কৃত বঙ্গকেন্দ্রীপিকাতে যতির যে ব্যাখ্যা হইয়াছে, তাহা অর্থশূন্য ও অসঙ্গত । যথা—“প্রবৃত্তিহচক নিয়মানুযায়িক ছন্দোগত বিশ্রাম বিশেষের দ্বারা কোন তাল বিশেষের লয়ের অন্য তাল বিশেষের সহিত বাহ্য কিছু বিভেদ লেখা যায়, তাহার নাম যতি ।” এ গ্রন্থের প্রথম মুদ্রাক্ষণের ৩৮ পৃষ্ঠার বাস্তব এক আশ্চর্য্য উদাহরণও দৃষ্ট হইবে, চিন্মতেতালার (রথ জিতালীর) প্রত্যেক পদে যেটি দুর্বল প্রাধান, তাহাকেই যতি বলা হইয়াছে, অর্থাৎ প্রত্যেক পদের তৃতীয় মাত্রার উপর যতি লেখান হইয়াছে । বিস্তৃত নিয়মানুসারে চিন্মতেতালার প্রত্যেক চারি মাত্রার পরই যতির স্থান ।



স্বরলিপিতে তালের প্রত্যেক পদ যেমন প্রথমে আরম্ভ হয়, তেমনি বর্তিতে শেষ হয়, এরূপ বলা বাইতে পারে। কিন্তু সঙ্গীতে গণে গণে বতি দেওয়ার রীতি নাই, এবং তাহা হইতেও পারে না।

পূর্বে বলিয়াছি, ছন্দের প্রধান সামগ্রী প্রথন ; তদ্বারা ছন্দের রূপ ও লয় উভয়ই স্থান্যরূপে প্রকাশিত হয়। সংস্কৃত ছন্দবিদগণ প্রথন অর্থে কোন সংজ্ঞা ব্যবহার করেন নাই। কিন্তু একটা কিছু না হইলেও ছন্দের রূপ ও লয় সুপ্রকাশিত হয় না, এই হেতু, ঐ কার্য সমাধার্থে, তাঁহারা বতি বিরামের নিয়ম করিয়াছেন। পরন্তু অবিচ্ছেদ লয়ে পঠিত বা গীত ছন্দের আবৃত্তির মধ্যে গণে গণে বিরাম দেওয়া সঙ্গত ও স্বাভাবিক কার্য নহে ; তাহাতে বরং রচনার অর্থ বিকৃত হইয়া যায়, কিন্তু প্রথনে তাহা হয় না। কেবল বতিদ্বারা ছন্দের রূপ ও লয় দেখাইতে বাইলেও, প্রথন সহজে আপনিই আসিয়া পড়ে, ছন্দের রূপ লয় বিকাশের সহিত প্রথনের সম্বন্ধ অলভ্যা ও অপরিহার্য। কাব্যছন্দে ও সঙ্গীতের তালে, সকলেতেই, প্রথন অতি উপযোগী।

সঙ্গীতে জিহ্বার বিশ্রামার্থ ছন্দের বিচ্ছেদকে বতি বলা যায় না ; তাহাকে 'ভ্রাস'* বলে, বাহার ইংরাজী নাম 'কেডেন্স'—অর্থাৎ ছন্দের নিরুত্তি। ঐ ভ্রাস পূর্ণ, অপূর্ণ ভেদে চারি প্রকার ; যেমন এক ছন্দের শেষ হইলে অপভ্রাস, দুই ছন্দের শেষ হইলে লংভ্রাস, তিন ছন্দের শেষে বিভ্রাস, এবং যেখানে স্থরের ও তালেরও শেষ, এবং ছন্দের ও পত্তেরও শেষ, তথায় পূর্ণভ্রাস বলা যায়। যথা, —

আদিগতং তুর্য্যগতং, পঞ্চমকং চাস্তগতং ।

(অপভ্রাস)

(সংভ্রাস)

শ্রাদ্গুরুচেৎ তৎ কথিতং, মানবককৌড়মিদং ॥

(বিভ্রাস)

(পূর্ণভ্রাস)

কিবা ঐ ছন্দকে মাত্রাবৃত্ত করতঃ, একটু বিচিত্র করিয়া, সঙ্গীতের প্রকৃতিতে পরিণত করিলে এই রূপ হয় ;—

| না :- : না | না : না :- | না :- : না | না : না :- |

(অপভ্রাস)

* “নকচে—ভ্যাকচে বসিন্বেন বা গীতবিত্তি ন্যাসঃ ।” (সঙ্গীত-রত্নাকর টীকা ।)

—না :— : না | না :— : না | না : না : না | না :— :— |

(সংজ্ঞান)

| না :— : না | না : না :— | না : না :— না | না : না :— |

(বিভাস)

‡ না : না : না | না : না : না | না :— :— | না : :

(পূর্ণভাস)

উক্ত পূর্ণ ভাসের স্থানে ছন্দের সমাপ্তি অতীব স্বাভাবিক, অর্থাৎ ঐ স্থানে ছন্দের আকাজ্ঞা একেবারে মিটিয়া যায় ; কারণ তথায় পঞ্চম শেষ হয়, এবং ছন্দও শেষ হয়। ঐ রূপ নিয়মের ছন্দই সর্বোৎকৃষ্ট ; উহাতে বাঁয়া আদির ঠেকা কিষা তালি না দিলেও, উহার রূপ ও লয়, এবং আরম্ভ ও শেষ আপনই বুঝা যায়। পরন্তু ঐ প্রকার ছন্দ-রচনা বিশেষ কৌশল সাপেক্ষ। আমাদের সঙ্গীতের প্রচলিত তালে ঐ রূপ ছন্দ ব্যবহার নাই ; সুতরাং তাহাতে নানাবিধ ভ্রাসেবও স্থান নাই ; অতএব ঐ ভ্রাস প্রচলিত সঙ্গীতের উপযোগী নহে। আমাদের প্রচলিত তালসমূহে প্রশ্নন নিত্যন্ত অব্যক্ত জন্ত, তালি না দিলে তাহাদের ছন্দ ও লয়, এবং আরম্ভ ও শেষ প্রকাশ পায় না ; এই হেতুই গানে কিষা গতে বাঁয়া মৃদঙ্গাদির সঙ্গত প্রয়োজন হয়, কেননা তদ্ব্যতিরেকে তালের ছন্দ ও লয় পরিব্যক্ত হয় না।

আমাদের সঙ্গীতে পূর্বোক্ত প্রকার ছন্দ ব্যাহত হইলে তাহা আরও মনোহর হয়, সন্দেহ নাই। কেননা ঐ প্রকার ছন্দের জন্তই সংস্কৃত পণ্ডের এত মাধুর্য্য। কিন্তু ঐ রূপ সঙ্গীত সহসা সাধারণের তৃপ্তিজনক হইবে না, কেন না লোকের এক প্রকার তাল ব্যবহার করণ দৃঢ় অভ্যাস হইয়া গিয়াছে ; তাহা অপেক্ষা কোন নূতন নিয়মের তাল উৎকৃষ্টতর হইলেও, প্রথমতঃ অস্বাভাবিক মত বোধ হইবে। সংস্কৃত ছন্দে বাঙ্গলা কবিতা রচিত হইয়া, তাহা যেমন লোক-রঞ্জক হয় নাই, ঐ প্রকার ছন্দোদ্ভূত সঙ্গীতেরও সেই অবস্থা প্রথমতঃ হইবে বটে ; কিন্তু লোকের কিঞ্চিৎ অভ্যাস হইয়া তাহাতে রস বোধ হইলে, এবং তাহার সৌন্দর্য্য বুঝিলে, ক্রমেই যে তাহা ভাল লাগিবে, তাহার সন্দেহ নাই ; কেননা সঙ্গীত ভিন্ন সামগ্রী। এই গ্রন্থের দ্বিতীয় ভাগে কয়েকটি প্রসিদ্ধ বাঙ্গলা পণ্ড, গানে পরিণত করিয়া, তাহাতে ঐ প্রকার ছন্দে স্বর-যোজনা পূর্বক লিপিবদ্ধ করা হইয়াছে। তাহাতে পণ্ডের ছন্দে স্বরের ছন্দ কেমন সুন্দর মিলিত হইয়াছে। উহা গাইবার সময় কোন ঠেকার প্রয়োজন হইবে না ; তাহাতে আপনই লয় ও ছন্দ রক্ষা হইবে।

সম্ভূতঃ—আধুনিক সঙ্গীতে যে স্থানে তালের বিশ্রাম হয়, তাহাকে “সম্ভূত” বলে। তালের যে চারিটি প্রস্থান থাকে, তাহারই একটি সম্ভূত বলিয়া নির্দিষ্ট থাকে। ঐ সম্ভূত তালের এক মাত্র স্তম্ভ ; সম্ভূত ভিন্ন বিশ্রাম করা কিম্বা সমাপ্ত করার স্থানান্তর নাই। পর পরিলেই তালের চারি প্রকার প্রস্থের বিবরণ মধ্যে সময়ের মূল অর্থ প্রদেয়।

“সেতার শিক্ষা”, “সঙ্গীত শিক্ষা” প্রভৃতি আমার পূর্বপ্রণীত গ্রন্থ সকলে এই চিহ্নকে সময়ের চিহ্ন বলিয়া যে উক্ত হইয়াছিল, তাহা সঙ্গত হয় নাই ; কারণ ইউরোপীয় সঙ্গীতে উহা ভিন্ন অর্থে ব্যবহৃত হইয়া থাকে। অতএব এখন হইতে উহা সেই রূপ অর্থেই ব্যবহৃত হইবে ; তদনুসারে উহার নাম “বিরতি” রাখা গেল। উহা সুরের শিরোদেশেই আদিত হইয়া থাকে, এবং সেই সুরের নিরূপিত স্থায়িত্বাপেক্ষা, সাধকের ইচ্ছামত, তাহা দীর্ঘতর রূপে স্থায়ী হইবে। ইহাতে ছন্দ ও তাল ভঙ্গ হইবে বটে, তাহাতে দোষ নাই ; কারণ সেই স্থানে স্বরবিন্যাসের প্রকৃতিই ঐ প্রকার। প্রচলিত হিন্দুস্থানী সুরে ঐ ‘বিরতি’ চিহ্ন ব্যবহারের প্রয়োজন হয় না। দ্বিতীয় ভাগে ইউরোপীয় সুরে যে কয়েকটি বাজনা গান লিপিবদ্ধ হইয়াছে, তাহার মধ্যে ঐ চিহ্ন পাওয়া যাইবে। অধুনা সময়ের জন্ত অন্ত প্রকার চিহ্ন নির্দিষ্ট করা হইল ; তাহা পর পরিলেই প্রদর্শিত হইতেছে।

প্রচলিত তালগুলির সমাপ্তি স্থানে যে বিশ্রাম, তাহাও তত স্বাভাবিক নহে ; কেননা গানের পতনের শেষে তালের সমাপ্তি আসিয়া মিলে না। যথা—

“ভালবাসি ব’লে কি হে আসিতে ভালবাস না।”

(ভালবাসি—এই স্থানে সম্ভূত ; ও তালের সমাপ্তি ।)

এই হেতু ঐ সকল তালের রূপ ও লয় শিক্ষার্থীরা শীঘ্র আয়ত্ত করা কঠিন হয়। তালের সমাপ্তি স্বাভাবিক হওয়ার জন্ত, ছন্দের আকাঙ্ক্ষা নিবৃত্তি জন্ত, ঠেকার বোলে “তেহাই” ব্যবহার করার রীতি হইয়াছে ; তেহাই—এর উপর গান ছাড়িলে, কতক পূর্ণ স্তম্ভের স্তম্ভ তাল-ছন্দের পরিসমাপ্তি হয়। ঠেকার পরনের যে শেষ ভাগে এরূপ বোল ব্যবহার হয়, তাহাতে পর পর তিনটি সমকালিক প্রস্থান অতি প্রবল রূপে পড়ে ও তাহার শেষ প্রস্থানটিতে সম্ভূত দেওয়া হয়, তাহাকেই ‘তেহাই’ বলে। পর পরিলেই চৌতালের বিবরণ মধ্যে ঠেকার পরনের শেষে তেহাই—এর উদাহরণ প্রদেয়। যে সকল গান সম্ভূত হইতে উৎপাদিত হয়, তাহাতে তালের সমাপ্তি এক প্রকার পতনের শেষে পড়ে ; কিন্তু সকল গানই সম্ভূত হইতে আয়ত্ত হয় না। তালের যে কোন স্থান হইতে গানারম্ভ হইতে পারে ; কিন্তু সম্ভূত গানের একমাত্র বিশ্রাম স্থান। এই সকলের উদাহরণ ২য় ভাগে গানের স্বরলিপিতে পাওয়া যাইবে।

সার্মম্বরলিপিতে ছন্দসকল যে প্রকারে লিখিত হইয়া থাকে, তাহার এক একটা নাম ঠাট নিয়ে প্রদর্শিত হইতেছে, যথা :—

চতুর্মাত্রিক ছন্দ ।

(অথবা)

| : : : | : : : | : | : | : | : |

ষিষামাত্রিক ছন্দ ।

ত্রিমাত্রিক ছন্দ ।

| : | : | : || : : | : : | : : |

স্বধ্বামাত্রিক ছন্দ ।

| : : | : : | : : | : : ||

বিষম-পদী ছন্দ ।

| : | : || : : | : : : ||

উক্ত উদাহরণে পুবা পুবা মাত্রারই সংকেত দেখান হইল । মাত্রা ভগ্ন হইলে অর্থাৎ অর্দ্ধ, সিকি পদ মাত্রা লিখিতে হইলে, যে রূপ সংকেত ব্যবহার হয় তাহা ৪৪-৪৫ পৃষ্ঠায় দেখান হইয়াছে । এক্ষণে ছন্দের মধ্যে তাহাদের সমাবেশ কিরূপ তাহার উদাহরণ নিয়ে প্রদত্ত হইতেছে :—

| . : : . : | , . , : : . , : | . |

ই ই ১ ই ই ১ ট ট ট ট ১ ই ট ট ট ট ই

সার্মম্বরলিপিতে স্রবের স্থায়িত্ব যথেষ্ট পবিকার রূপে জ্ঞাপন জ্ঞাত, স্ববাক্যের পূর্বে ও পবে, দুই দিকেই মাত্রা ব্যবহার হয়, যেমন : স : ইহা এক মাত্রা । : স. ইহা এক মাত্রার প্রথমার্দ্ধ । : স. ইহা মাত্রার দ্বিতীয় অর্দ্ধ । : স, ইহা এক মাত্রার প্রথম সিকি । : স, ইহা এক মাত্রার চতুর্থ সিকি । : , স. স, : ইহা এক মাত্রার দ্বিতীয় ও তৃতীয় সিকি, ইত্যাদি ।

স্বরলিপিতে পৌনরুক্তির সংকেত ।

১০ম পরিচ্ছেদে বলা হইয়াছে যে, গানের এক এক কলির মধ্যে তালের এক কের হইতে চাবি পাঁচ ফেব পর্যন্ত থাকে । তালের প্রাধান, অর্থাৎ তালি ও কাক, অনুসারে গানের সুর সকল এক এক ছন্দ দ্বারা বিভাগ করিয়া লিখিতে হয়, তাহা পূর্বেও বলা হইয়াছে । গানের কলির শেষ হইলে, তথায় দ্বিচ্ছন্দ ব্যবহৃত হইয়া থাকে । ছন্দের অনুবোধে গানের কোন কোন অংশ দুই বাব পাওয়াব প্রয়োজন হয়, সেই পৌনরুক্তির জন্য সাক্ষেতিক স্বরলিপিতে উক্ত দ্বিচ্ছন্দের গাত্রে দুইটি ক্রিয়া চাবিটা বিন্দু প্রয়োগ করা হয় । সেই বিন্দুই পৌনরুক্তির সংকেত বুঝিতে হয়, দ্বিচ্ছন্দের যে দিকে বিন্দু থাকে, সেই দিককার অংশের পৌনরুক্তি বুঝিতে হয়, যথা :—



সার্গম স্বরলিপিতে পৌনরুক্তির অন্য ঐক্য সঙ্কেত ব্যবহার হওয়ার সুবিধা নাই । ইহাতে “প্রথম হইতে”, অথবা সাঁটে “প্রঃ হঃ”, এই কথা লিখিয়া পৌনরুক্তির বিজ্ঞাপন হয় ; যথা :—

| স :- | গ :- | প :- | স^১ :- | গ^২ :- | স^৩ :- | প :- | গ :- #
প্রঃ হঃ

যে স্থানে দুই তিন কলির পর প্রথম কলির পুনরাবৃত্তির প্রয়োজন হয়, তথায় এই :৪: চিহ্নটি দুই বার প্রয়োগ হয় ; ইহার নাম “চিহ্নাং”, অর্থ চিহ্ন হইতে, অর্থাৎ ঐ চিহ্নের নিকট আসিলে, পূর্বে যেখানে ঐরূপ চিহ্ন ছাড়িয়া আসা হইয়াছে, তথা হইতে প্রথম দ্বিত্ব রেখা পর্যন্ত পুনরুক্তি, ও তথায় সমাপ্তি, বুঝিতে হইবে । যথা :—



সার্গম স্বরলিপিতে দ্বিত্বচ্ছেদের নিকট “চিহ্ন হইতে” কিম্বা সাঁটে “চ. হ.” এইরূপ লিখা থাকিলে, ঐ প্রকার কাৰ্যের প্রয়োজন বুঝিতে হইবে । সার্গম স্বরলিপিতে চিহ্নাং অনেক বার যদি ব্যবহার হয়, তাহা হইলে কোন চিহ্ন হইতে পৌনরুক্তি, তাহা জ্ঞাপন জন্য ‘প্র. চ. হ.’ অর্থাৎ প্রথম চিহ্ন হইতে, কিম্বা, ‘দ. চ. হ.’ অর্থাৎ দ্বিতীয় চিহ্ন হইতে, এই প্রকার করিয়া লিখিতে হইবে ।

ছন্দের মধ্যে ঐরূপও অনেক সময় হয় যে, পুনরাবৃত্তিতে ছন্দের ঞ্জালের নিকট, দুই এক পদ পরিবর্তিত রূপে গীত হয় ; তথায় ছন্দের পর ঐ পরিবর্তিত পদ কয়েকটি লিখিত হইয়া, তাহাদের উপরে এইরূপ [২য় বার], ও তাহার বাহার পরিবর্ত, তাহাদের উপরে [প্রথম বার], এই প্রকার সঙ্কেত প্রযুক্ত হয় ; ইহার অর্থ এই বুঝিতে হইবে যে, প্রথম বারে যেমন আছে, তেমনি গাইয়া, পৌনরুক্তির সময় ঐ “১ম বার” অঙ্কিত পদ পরিত্যাগে, তৎস্থানে “২য় বার” চিহ্নিত পদ গাইতে হয় ; যথা—



সার্গর স্বরলিপিতেও ঐ প্রকার সংকেত ব্যবহার হইতে পারে। পরন্তু ঐরূপ সংকেত ব্যবহার না করিয়া, পৌনরুক্তিতে যে প্রকার হইবে, তৎসহিত ছন্দটি প্রথম হইতে পুনর্ব্বার লিখিলেই ভাল হয়।

—•—

১৫শ পরিচ্ছেদ :— প্রচলিত তালসমূহের মাত্রা ও ছন্দ নির্ণয় ।

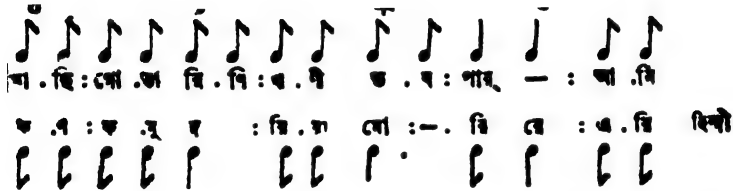
চতুর্মাত্রিক জাতি ।

যে সকল ছন্দে চারি মাত্রা অন্তরে প্রবেশ ও তালি দেওয়া যায়, অথবা বাহাদের প্রত্যেক তালির কালকে সমান চারি অংশে, কিম্বা ২-এর যে কোন শক্তিদ্বারা তুল্য বিভাগ করা যাইতে পারে, তাহাদিগকে ‘চতুর্মাত্রিক তাল’ কহে। ইহাদের সমগ্র মাত্রাসমষ্টি বোল; এবং ইহাদিগকে চারি মাত্রা বিশিষ্ট সমান চারি পদে বিভাগ করতঃ, একটা পদে ফাঁক, ও অপর তিনটিতে তিনটি তালি দেওয়া যায় বলিয়া, ইহাদিগকে সাধারণতঃ ‘তেতালী’ নামে কহা যায় * ।

তালি ও ফাঁকের লিখন সংকেত এইরূপ :—এই (০) শূন্য ফাঁকের সংকেত ; এই (+) চিহ্ন সময়ের সংকেত ; এবং ১, ২, ৩ প্রভৃতি অঙ্ক দ্বারা স্থানান্তরে অন্ত্যাত্ম তালির সংকেত বুঝিতে হইবে। ফাঁকের অর্থ এই যে, কোন প্রশ্বনেতে তালি না দিয়া, যে অঙ্কটি উপরে থাকে, তাহা তৎকালে চিৎ করা, ইহাকেই ফাঁক দেওয়া বলে। অগ্রে ফাঁক, না তালি, তাহার নিশ্চয় নাই; তালির পর ফাঁকই স্বাভাবিক। যে সকল তালে তিন তালি ও এক ফাঁক, তাহাতে দ্বিতীয় তালির উপরই ‘সম্’; এইটি সাধারণ নিয়ম। সংকেত যোগে তিন তালি এক ফাঁক

* সঙ্গীতমাব ও যন্ত্রক্ষেত্রোপিকার গ্রন্থকর্তাগণ তেতালার সংস্কৃত “ত্রিতালী” বলিয়া এই তালকে ব্যক্ত করিয়াছেন; ইহাতে লোকে মনে করিতে পারে যে, পূর্ব্বকালে এই তাল ব্যবহৃত ছিল। কিন্তু এ পর্য্যন্ত কোন সংস্কৃত গ্রন্থে ত্রিতালী নামে কোন তালের উল্লেখ দৃষ্ট হয় নাই। বাস্তবিক তেতালী সম্পূর্ণ আধুনিক তাল।

এই ছন্দের যে কোন মাত্রা বা তালি হইতে কাণ্ডালীর গান উৎপাদিত হইয়া থাকে ; কিন্তু অনেক সময়ে ফাঁক হইতেই গানের উত্থাপন দৃষ্ট হয়। কাণ্ডালীর প্রত্যেক পদে অক্ষর সংখ্যার, ও তাহাদের লঘু গুরুত্বের, নিশ্চয়তা নাই। প্রতি পদান্তর্গত অক্ষরসমূহ যে কোন প্রকারে লঘু ও গুরু হইয়া, তাহাদের সমষ্টি-কাল চারিটি ব্রহ্ম কিম্বা দুইটি দীর্ঘ মাত্রা পরিমিত হইলেই এই ছন্দের উদ্দেশ্য সফল হয়। ইহার গানে একটি তালি হইতে তৎপরবর্তী তালির কাল মধ্যে, অর্থাৎ কাণ্ডালীর প্রত্যেক পদে, সচরাচর চারিটি লঘু বর্ণ, কিম্বা একটি গুরু ও দুইটি লঘু বর্ণ থাকে ; এবং প্রায় সততই পদের প্রথম মাত্রায়, অর্থাৎ প্রবনের স্থানে, একটি বর্ণ থাকে।
যথা :—



আর এক প্রকার ক্ষুদ্রগতি বিশিষ্ট কাণ্ডালী ছন্দের ব্যবহার প্রচলিত আছে, তাহারও প্রায় প্রত্যেক পদে দুইটি দীর্ঘ বর্ণ থাকে। ইহাকে অনেকে “আকাকাণ্ডালী” নামে কহে। যথা :—

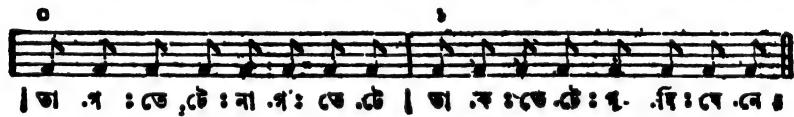
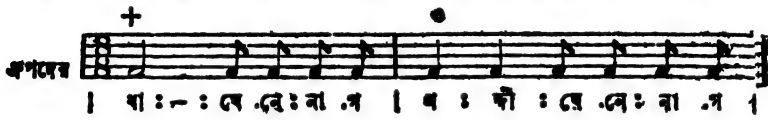
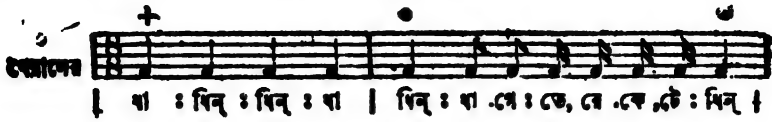


টিমা-তেতাল*।

তেতালার বিলম্বিত গতিকে টিমা-তেতাল বা টিমা-কাণ্ডালী কহে। ইহার সকলই কাণ্ডালীর জ্ঞায়, কেবল গতিভেদ মাত্র। ইহার চারিটি পদের প্রত্যেকটিতে

* কেহ কেহ বলেন, প্রাচীন কালে এই তাল ‘গটতাল’ নামে ব্যবহার হইত। কিন্তু এ পর্যন্ত কোন সংস্কৃত গ্রন্থে ‘গট’ নামক কোন তালের উল্লেখ দৃষ্ট হয় নাই। আধুনিক কালাব্যবহাৰে ক্রপদ গানে টিমা-তেতালকে গটতাল বলিয়া উল্লেখ করেন।

চারিটা বীৰ্য মাত্রা থাকে। সাংকেতিক স্বরলিপিতে ইহার তাল্যঙ্ক ৩। খেয়াল ও ঋপদ, উভয়বিধ গানেই টিমা-তেতাল ব্যবহার হয়। ইহার ঠেকা যথা :—



এই তালের গান ঠা-দুনে * গাওয়া যায়; কারণ ইহার প্রত্যেক তালিকে ২-এর শক্তিদ্বারা বিভক্ত করিলে, প্রথম ও বর্ষ সমূহ লয় অতিক্রম করে না। কিন্তু ঋপদেও এই তালের গান ঠা-দুনে করিয়া গাওয়ার রীতি দৃষ্ট হয় না। বিলম্বিত গতি হেতু ইহার এক কেয়ের মধ্যে কাণ্ডালীর দুই ফের সমাধা হয়। সেতারের মজিদখানি গতের তাল টিমা-তেতাল। গান যথা—



পট তাল :—ঋপদে টিমা-তেতালার গতি অতিশয় টিমা হয় বলিয়া, লয় রক্ষা করা দুষ্কর হয়; অতএব লয় সহজ করার জন্য ইহার প্রত্যেক পদকে দুই ভাগে কবিতা এক ভাগে তালি, অপর ভাগে ফাঁক দেওয়া হয়, অর্থাৎ টিমা-তেতালার প্রতি পদে যে চারি মাত্রা থাকে, তাহার প্রথম মাত্রায় তালি ও তৃতীয় মাত্রায় ফাঁক দিলে, লয় অনেক সহজ হয়: ইহারই নাম পটতাল। সুতরাং পটতালের কেবল দুই পদ,—একটি তালি, ও একটি ফাঁক। যথা :—

* 'ঠা' বা ধাতুপন্ন তিষ্ঠ শব্দের বিকৃতি। ইহার অর্থ ধীর বা টিমা। 'দুনে' বিশেষ শব্দের বিকৃতি, পারিভাষিক অর্থ বিশেষ ক্রম। পরে 'লয়ের গতিভেদ' শীর্ষক প্রস্তাব দেখ।

+

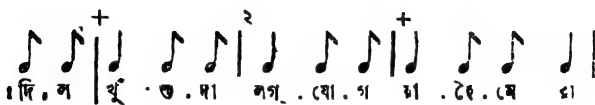
| ধা :— | যে. নে : না. গ | গ : দী | যে. নে : না. গ | ইত্যাদি ।

টুংরী তাল ।

এই তাল কাণ্ডালীর প্রকার ভেদ মাত্র, অর্থাৎ ইহাতেও চারিটা হ্রস্ব মাত্রা অন্তরে প্রথম ও তালি পড়ে । কিন্তু কাণ্ডালী অপেক্ষা টুংরীর গানে ভোটক, মোদক, পঞ্চাটিকা, পদ্মাবতী, এই প্রকার কোন ছন্দের আভাষ থাকে, যেমন লক্ষ্মী টুংরীর গান * । যে চতুর্মাত্রিক তালের গানের অক্ষর সকল বারবার একরূপে লঘু গুণক হয়, বাহাতে প্রত্যেক চারি মাত্রা অন্তরে স্বভাবত প্রবল রূপে প্রথম দিতে ইচ্ছা হয়, সেই প্রকার গানের সহিত কাণ্ডালীর ঠেকায় প্রথমের প্রাবল্য সম্পাদিত না হওয়াতে, সেই ঠেকায় সমধিক প্রথম বিশিষ্ট যে বোল ব্যবহার হইয়াছে, তাহারই নাম টুংরী । উল্লিখিত কোন ছন্দের স্রায় গানের গতি হইলেই, তাহা টুংরী তালের অন্তর্গত ; তদ্ব্যতীত অর্থাৎ প্রথমবিশিষ্ট ছন্দোবিহীন চতুর্মাত্রিক তালের গান কাণ্ডালীর অন্তর্গত ; টুংরী হইতে কাণ্ডালীর এই মাত্র প্রভেদ । কাণ্ডালীতে সময়ের প্রথম ব্যতীত অন্ত্যস্ত তালির প্রথম অতি দুর্বল ; টুংরীতে সকল প্রথমই বলবৎ হওয়াতে, মনে হয়, যেন সমুদ্রীকৃত উপস্থিত হইতেছে ; এই জন্য টুংরীতে এক তালির পরই, অর্থাৎ প্রত্যেক দ্বিতীয় তালিতেই সমুদ্র হয় । অতএব দুই তালিতেই ইহার ঠেকার ছন্দ পূর্ণ হওয়াতে, ইহা কাণ্ডালীর অর্ধ হইয়াছে । অনুলিখিতে টুংরীতেও কাণ্ডালীর স্রায় প্রতি তালিতে দুইটা দীর্ঘ মাত্রা ধরা যায়, অতএব ইহারও তালাক্ষ ৬ । ঠেকা কথা :—

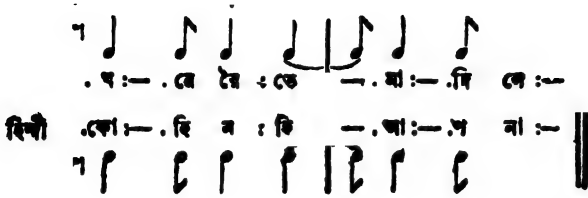


এ প্রথম ধা-এর উপরই সমুদ্র । এই তালের সকল স্থান হইতে গানারম্ভ হইতে দেখা যায় । নিম্নলিখিত লক্ষ্মী টুংরীর উদ্দৃষ্ট গানটার ছন্দ অবিকল ভোটক :—



* যেমন 'শাহজাদে আলম তেরে লিরে', ইত্যাদি ।

যদি ঠুংরীর গানের প্রত্যেক কলির প্রথম সংখ্যা ৪-এর বিভাজ্য হয়, তবে তিন তালি এক ফাঁক অঙ্কন করে তাহাতে কাণ্ডালীর ঠেকা দেওয়া যায়। ঠুংরী-তালীর অনেক গানের আহার্যীতে এরূপ দৃষ্ট হয় যে, শেষের প্রথমকে প্রবল করণার্থ তাহার পূর্ববর্তী প্রথমের উপর কোন বর্ধ থাকে না। যথা :—

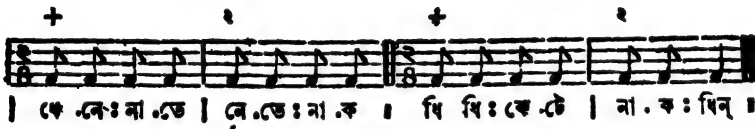


ছেপ্কা ও কাহারবা তাল।

ছেপ্কা ও কাহারবা তালের মাত্রা, প্রথম, ও পদ বিভাগ প্রভৃতি সকলই ঠুংরীর মত। ছেপ্কার ঠেকা কেবল নৃত্যেই ব্যবহার হয়। ইহাদের ঠেকা যথা :—

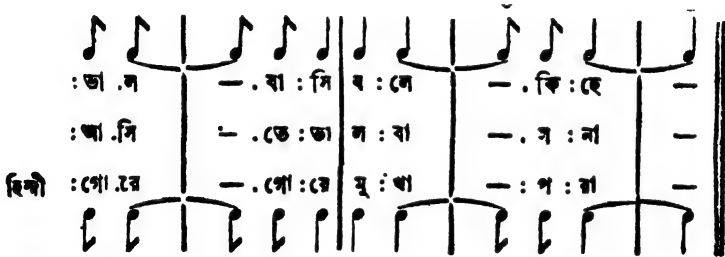
ছেপ্কা।

কাহারবা।



রওআনী, কাহার প্রভৃতি জাতীয় লোকে যে চতুর্মাত্রিক ছন্দে সচরাচর গান করে, সেই ছন্দের নাম কাহারবা। হিন্দুস্থানের সর্বত্রই সাধারণ লোকদিগের মধ্যে এই তাল প্রচ

আড়াই হয় ; সেই আড়াই হইতে আড়া হইয়াছে। যেখানে দুই মাত্রা অল্পসারে প্রথম ও তালি পড়িতেছে, সেই তালির স্থান অতিক্রম করিয়া, আড়াই মাত্রার পরে, পদের প্রথম বর্ণ উচ্চারণ করাকেই আড়ে গাওয়া বলে ; এবং তাহারই উর্টা অর্থাৎ অপ্ৰশ্ননিত ধ্বনিতে তালি দেওয়াকে আড়ে তালি দেওয়া কহে। যে ছন্দের তালি বিভাগের উপরে গানের কোন অক্ষর থাকে না, এবং বাস্তব বোলে ধা, যে প্রকৃতি মহাপ্রাণ* বর্ণের প্রয়োগ হয় না, অর্থাৎ যেখানে নিতান্ত প্রশ্ননহীন বর্ণে তালি পড়ে, তাহাকেই আড় ছন্দ বলা যায়। যেখানে দুই মাত্রা ক্রমে প্রশ্নন হইয়া পদ ভাগ হইতেছে, তথায় প্রত্যেক পদের প্রশ্নন মাত্রা ত্যাগে দ্বিতীয় মাত্রায় তালি দিলে, তাহাকেও আড়ে তালি দেওয়া বলে। কাওআলীর গান আড় করিয়া গাওয়াতেই আড়াঠেকার উদ্ভব হইয়াছে ; অতএব আড়ারও মাত্রাসমষ্টি ও তালার কাওআলীর স্তায়, অর্থাৎ ইহা ১৬টা ব্রহ্ম কিম্বা ৮টা দীর্ঘ মাত্রায় পূর্ণ। ঐ মাত্রাসমষ্টি সমান চারি তালিতে বিভক্ত হইয়া, প্রত্যেক তালির মধ্যে, ষোড়শাঙ্গিক পয়ার ছন্দের যে গান, তাহার প্রত্যেক অর্ধভাগের দুই দুই অক্ষর উচ্চারিত হয় ; কিন্তু উক্ত চারি তালির মধ্যে সমের মাত্রা ব্যতীত, অগ্নাত তালির মাত্রার উপর কোন অক্ষর উচ্চারিত হয় না ; এইহেতু ইহার ছন্দ আড়, যথা :—



স্বরলিপিতে প্রতি পদে ঐ প্রকার দুইটি দীর্ঘ মাত্রা অল্পসারে আড়াতাল লিখা যায়। পরন্তু ইহার ছন্দ আরও পরিষ্কার রূপে অবয়ব করার জন্য, উক্ত অর্ধ মাত্রাকে এক মাত্রা রূপে ধরিয়া, প্রত্যেক ক্ষেত্রে বোলটি ব্রহ্ম মাত্রা ধরিতে হয় ; সুতরাং শাস্ত্রিক স্বরলিপিতে ইহার তালার ৮ হওয়াই উচিত। আড়াতালের গানের বর্ণসমূহ যে রূপে প্রশ্ননিত ও লঘু গুরু হইয়া, উক্ত ষোড়শ মাত্রার বন্ধন হয়, যদ্বারা আড়া ছন্দের পরিচয় পাওয়া যায়, তদ্বৎসারে ইহা ছয়টি অসমান পদে বিভক্ত

* বর্ণের চতুর্থ বর্ণকে মহাপ্রাণ বর্ণ বলে। ঠেকার বোলে যে স্থানে প্রশ্ননের আয়োজন, তথায় মহাপ্রাণ বর্ণই ব্যবহার হয়।

হুইয়া থাকে; প্রথম ও দ্বিতীয় পদে তিন তিন মাত্রা, এবং তৃতীয় পদে দুই মাত্রা; শেষ তিনটি পদও ঐ রূপ। যথা :—

| ১—২—৩ | ১—২—৩ | ১—২ | ১—২—৩ | ১—২ |

উহার প্রথম দুই পদে বর্ণের প্রথমটি লম্বু ও তৎপরটি গুরু, তৃতীয় পদে একটি গুরু বর্ণ, ইহাতেই সম্; চতুর্থ পদে একটি ত্রিমাত্রা দ্রুত বর্ণ; পঞ্চম পদে ১ম পদের স্থায় দুইটি বর্ণ; এবং ষষ্ঠ পদ বর্ণ শূন্য,—ইহাতে ফাঁক; উদাহরণ নিম্নে। আড়ার ঠেকাতেও অবিকল ঐ রূপ ছন্দ। ফলত ইহার গানে প্রথম ভাগের ছন্দ হইতে দ্বিতীয় ভাগের ছন্দ যেমন পৃথক, ঠেকায় সে রূপ নহে; ঠেকায় উভয় ভাগেরই ছন্দ অবিকল এক রূপ। যথা :—

গান	তা : ল :—	বা : সি :—	ব :—	লে :—	কি : হে :—	— :—
	১—২—৩	১—২—৩	১—২	১—২—৩	১—২—৩	১—২
টুকা	তা : ধিন্ :—	তা : ধিন্ :—	ধিন্ :—	তা : ধিন্ :—	ধিন্ : তা :—	ধিন্ :—
	প প	প প	প	প প	প প	প

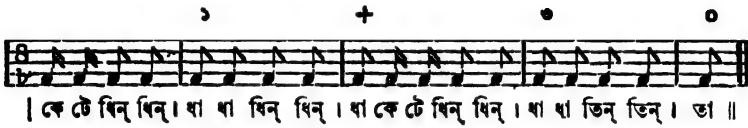
এই প্রকার মাত্রাহসারে প্রশ্নন পড়াতে, আড়ার প্রথম উত্থাপন ভাগ শ্রবণ মাত্রেই পঞ্চমসংসারী বলিয়া ভ্রম হয়। উক্ত সম্ ও ফাঁক পদের প্রথম মাত্রায় প্রশ্নন পড়িবে, এ প্রকারে ঐ ছন্দ তেতালার নিয়মে চারি মাত্রাহসারে বিভক্ত হইলে যে রূপ হয়, এবং ঠেকার বাজে যে যে মাত্রায় প্রশ্নন পড়ে, তাহা এই প্রকার, যথা :—

১—২' | ৩—১—২'—৩ | ১—২—১—২' | ৩—১—২'—৩ | ১'—২ ॥ অথবা
৩—৪' | ১—২—৩'—৪ | ১'—২—৩—৪' | ১—২—৩'—৪ | ১'—২ ॥

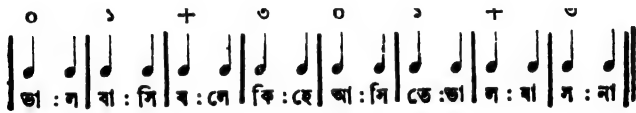
অর্থাৎ প্রথম ও তৃতীয় পদের ৩য় মাত্রায় প্রশ্নন, এবং সম্ ও ফাঁকের পদে ১ম ও ৪র্থ মাত্রায় প্রশ্নন। এই জন্ত ঠেকার বোলে ঐ সকল প্রশ্ননিত মাত্রায় মহাপ্রাণ বর্ণ “ধ” ব্যবহার হইয়াছে। ঠেকা যথা :—

১	+	৩	০
তা : ধিন্	— : তা : ধিন্ :—	ধিন্ :— : তা : ধিন্	— : ধিন্ : তা :— ধিন্ :— ॥

ঐ স্বরলিপিতে যে বোজক ব্যবহৃত হইয়াছে, তাহাই আড়ের পরিচয় । ছন্দের অঙ্কনোপযোগী ফাঁকের পদটি দুই ভাগ হইয়া, শেষার্দ্ধ ভাগ আদিতে পড়িয়াছে, অর্থাৎ ঐ স্থান হইতে—ফাঁক পদের ৩য় মাত্রা হইতে আড়ার ছন্দ উপস্থাপিত হয় । উপরে প্রথমেই ঐ রূপ বিভাগানুসারে গানের ছন্দের উদাহরণ লিখিত হইয়াছে । বাঁয়া আদির বাস্তবে বিচিত্রতার জন্য কখন কখন একরূপ বোলও ঠেকাতে ব্যবহার হয়, বাহাতে বোজক নাই, কেবল প্রশ্বনের তারতম্যে ছন্দ রক্ষা হয় ; যথা :—



উক্ত ধা-গুলিতে আসলে প্রশ্বন হইবে না ; ধা-একাবর্ত ধিন্ ধিন্-এতেই যথেষ্ট প্রশ্বন দিতে হইবে । আড়া তালের গান কাওয়ালী তালে গাইতে হইলে, তাহার ছন্দ এইরূপ হইবে, যথা :—



এক্ষণে কাওয়ালী হইতে আড়ার বিভিন্নতা যে স্পষ্ট রূপে প্রতীয়মান হইবে, ইহা আশা করা যাইতে পারে * ।

মধ্যমান তাল

এই ছন্দ আড়ার দ্বিগুণ, অর্থাৎ মধ্যমানের এক ফের মধ্যে আড়া ছন্দের দুই ফের প্রাপ্ত হওয়া যায় । কাওয়ালীর সহিত ডিমা-তেতালার যে সম্বন্ধ, আড়ার সহিত মধ্যমানেরও সেই সম্বন্ধ । মধ্যমানের মাত্রাসমষ্টি—১৬টা দীর্ঘ, অথবা ৩২টা হ্রস্ব মাত্রা ; যথা,—

* বাদলা সঙ্গীত-রচাকর, সঙ্গীতসার, কণ্ঠকৌমুদী, মৃদঙ্গমঞ্জরী প্রভৃতি গ্রন্থে আড়ার মাত্রাসমষ্টি নয় (৯) ধরা হইয়াছে ; এবং সেই সমষ্টিতে সমান চারি তালিতে বিভক্ত করত, প্রত্যেক তালি ব পরিমাণ (৪।) সওয়া চারি মাত্রা স্থির করা হইয়াছে । ইহা এক বিষয় ভ্রম । গ্রন্থকারগণ মাত্রা যে কি পদার্থ তাহা একেবারেই জ্ঞাত হইতে পারেন নাই । কাওয়ালী হইতে আড়া যে ছন্দের প্রভেদ আছে, তাহা নিরূপণ করিতে না পারাতে, তাঁহারা উহাদের মাত্রাসমষ্টিতে বিভিন্নতা বোধ করিয়া, কাওয়ালী অপেক্ষা আড়ার প্রত্যেক তালিতে সিকি মাত্রা অধিক দেখাইয়াছেন । কিন্তু ইহা যে নিতান্ত ভুল, তাহা উপরে আড়ার একুত ছন্দের ব্যাখ্যাত্তে বুঝা যাইবে । ভবলামালা নামক পুস্তকে আড়ার মাত্রা ঠিক উল্লেখই হয় নাই ।

১—২'—৩—১—২'—৩ | ১'—২—১—২'—৩—১—২'—৩ |
 | ১'—২—১—২'—৩—১—২'—৩ | ১'—২—১—২'—৩—১—২'—৩ | ১'—২ |

ইহার গানের ছন্দ উত্থান হইতে প্রথম আট মাত্রা পর্যন্ত প্রায় অবিকল আড়ার
 স্তার ; কিন্তু আড়ার স্তার সপ্তম মাত্রার মধ্যমানের সম্ না পড়িয়া, যে পঞ্চদশ মাত্রার
 আড়ার ফাঁক, তথায় মধ্যমানের সম্। তেতালার নিয়মে ইহাকে সমান চারি পদে
 বিভক্ত করিয়া, তাহাতে তিন তালি ও এক ফাঁক দেওয়া বিধি। ঐ ফাঁক পদের
 তৃতীয় মাত্রা হইতে উত্থাপন হয় ; এবং ঠেকার বাস্তবে প্রত্যেক পদের ঐ ৩ ও ৭ম
 মাত্রায় প্রশ্ন পড়ে। উত্থাপন হইতে ক্রমান্বয়ে সপ্তম, ত্রয়োবিংশ ও একত্রিংশ
 মাত্রায় ইহার প্রথম ও তৃতীয় তালি এবং ফাঁক পড়ে। ইহাতে চারি তালির ভাগ ও
 প্রশ্ন বধা ;—

৩—৪'—৫—৬—৭'—৮ | ১—২—৩—৪'—৫—৬—৭'—৮
 + | ১—২—৩—৪'—৫—৬—৭'—৮ | ১—২—৩—৪'—৫—৬—৭'—৮ | ১—২ |

সম্ ভিন্ন অস্ত্রান্ত তালির উপর প্রশ্ন নাই। স্বরলিপিতে ইহা প্রত্যেক পদে আটটি
 হ্রস্ব মাত্রার হিসাবে লিখা যায় ; ইহার তালুক ৫। ইহার ঠেকা বধা :—

♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
 : ধা : ধিন্ :— : ধা : ধিন্ :— | ধা :— : ধা : ধিন্ :— : ধা : ধিন্ :— | ধা :—
 ৩—৪ ৫—৬—৭—৮ | ১—২—৩—৪—৫—৬—৭—৮ | ১—২—

♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
 : ধা : ধিন্ :— : ধা : তিন্ :— | তা :— : না : ধিন্ :— : ধা : ধিন্ :— | ধা :—
 ৩—৪—৫—৬—৭—৮ | ১—২—৩—৪—৫—৬—৭—৮ | ১—২ ||

মধ্যমান ছন্দে প্রায়শই গানের বর্ণের লঘু গুরুত্বের নিশ্চয়তা নাই। ইহার সম্
 ভিন্ন অস্ত্রান্ত তালির উপর প্রায়ই অক্ষর থাকে না ; যদিও থাকে, তাহাতে প্রশ্ন নাই ;
 এই হেতু ছন্দ অতিশয় আড়। অনেক গানে, উত্থাপন হইতে 'সম্' পর্যন্ত, সময়ের
 অক্ষরটির সহিত নয়টি বর্ণ থাকে ; ইহাদের প্রথম, তৃতীয় ও সপ্তম বর্ণ লঘু ; দ্বিতীয়,
 চতুর্থ, পঞ্চম, অষ্টম ও নবম বর্ণ গুরু ; এবং ষষ্ঠ বর্ণ দ্রুত। আহার্য্যেতে এক
 ক্ষেত্রে প্রথমার্দ্ধ ঐ রূপ ; দ্বিতীয়ার্দ্ধে কয়েকটি বর্ণ, কাল পূরণার্থে যে কোন প্রকারে
 লঘু গুরু হওয়া ভিন্ন, কোন বিশেষ নিয়মে নিবদ্ধ নহে। অন্তরাতে প্রত্যেক ক্ষেত্রে

পূর্ব ও পরার্ধ আহারীর প্রথমার্ধের তার। আহারীতে লয়ের অব্যবহিত পূর্বে একটি লঘু, তৎপরে একটি গুরু, এই রূপ দুই বর্ণ সত্ততই থাকে ; অন্তরাতে তাহা দেখা যায় না। গান বধা :—

(সার্গম লিপিতে চারি মাত্রাছন্দে বিভক্ত)



ত্রিমাত্রিক জাতি ।

দুই-এর শক্তিধারা ৩-কে ঘাতিত করিয়া তদ্বারা কালের বিভাগ করনাকে ত্রিমাত্রিক ছন্দ কহে ; অর্থাৎ যে সকল ছন্দে তিন তিন মাত্রা অন্তরে প্রশ্বন ও তালি পড়ে, অথবা যে ছন্দের প্রত্যেক তালি সমান তিন অংশে বিভক্ত হয়, সমান দুই অংশে বিভক্ত হইতে পারে না, তাহাকে ত্রিমাত্রিক তাল কহে। ইহাদের মাত্রাসমষ্টি বার, কিসা ছয়, কিসা চব্বিশ। ত্রিমাত্রিক তালে মাত্রার বিভাগ বধা :—

| ১'—২—৩ | ১'—২—৩ | ১'—২—৩ | ১'—২—৩ ||

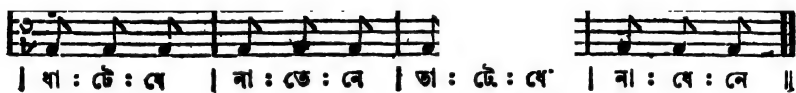
ঐ চারি পদের তিনটিতে তিন তালি, ও একটিতে কাক দেওয়া যায়। খেমটা, আড়খেমটা, একতালা, ভবতঙ্গা, দাদরা, ইহারা ত্রিমাত্রিক তাল। এই সকল তাল লম্বামাত্রিক হইলেও, উৎথান, প্রশ্বনের নিয়ম, ও পদমধ্যগত বর্ণ সমূহের লঘু-গুরুতা

* সঙ্গীতসার, সুন্দরমঞ্জরী, সঙ্গীত-রত্নাকর প্রভৃতি গ্রন্থে মধ্যমানকে তেতালার মধ্যলয় বলিয়া ব্যাখ্যা করা হইয়াছে। লয়ের গতিভেদে কখন ছন্দ ভেদ হয় না ; তেতালার যে মধ্যলয়, সেও কাওয়ালী, কেবল কিকিং টিমা। তাহা হইতে মধ্যমানের ছন্দ অনেক প্রভেদ। 'মধ্যমান' এই নামের জন্যই ঐ রূপ ভ্রম হয় বটে ; কিন্তু বাস্তবিক ইহা একটা পৃথক ছন্দ। ইহা টিমা-তেতালার তুল্য নয়। ঐ সকল গ্রন্থে বর্ণন আভ্যন্তরীণ ছন্দ নির্ণয়ে ভ্রম হইয়াছে, তখন মধ্যমাসেও সেই রূপ ভ্রম হওয়া আশ্চর্য্য নহে।

ভেদে, পরস্পর হইতে অনেক ভিন্ন, এবং তাহাতেই উহাদের নিজ নিজ রূপের পরিচয় । তাহা নিরে বিস্তারিত রূপে প্রকটিত হইতেছে ।

খেম্‌টা তাল ।

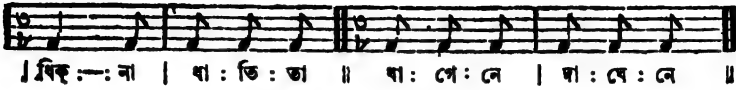
এই ছন্দ তিন তিনটি হ্রস্ব মাত্রাবিশিষ্ট সমান চারি পদে বিভক্ত ; ইহার মাত্রা সমষ্টি বার, তাহার তিন তিন মাত্রা অন্তরে প্রবন ও তালি পড়ে । ইহার তালান্ব ৫ । খেম্‌টার ঠেকা বখা :—



গুণতর; কিন্তু হাদ্যার ক্রততর, তজ্জন্ত ইহার গানে অক্ষর কম। ইহার
প্রাণ্য গীতেই সর্বদা ব্যবহৃত হইত; ইদানী বঙ্গে ভদ্র সমাজে প্রচলিত হইয়াছে।
ঠেকা ও গান যথা:—

ভবুতকা।

হাদ্যার।



ভবুতকা বা কান্দীরী খেমটা

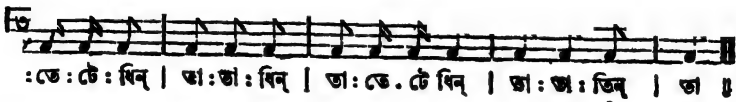


হাদ্যার।



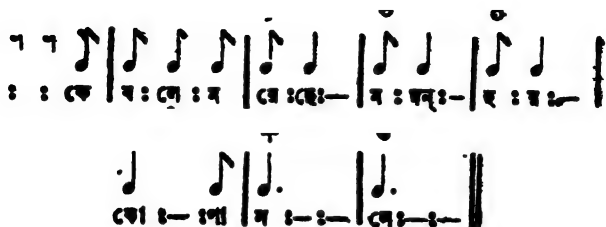
আড়-খেমটা তাল।

এই তালটি স্থূল কথায় খেমটার আড়; অতএব ইহারও মাজা সমষ্টি বার, এবং
তালি ও পদ বিভাগ, সকলই খেমটার গ্রায়; কিন্তু খেমটা অপেক্ষা ইহার গতি ধীরতর
বোধ হয়, ইহা ভবুতকা হইতে উৎপন্ন হইয়াছে। সর্বদাই প্রায় কাক পদের ২য় কথা
ওর মাজা হইতে উৎপাদিত হইয়া থাকে। ঠেকা যথা:—



আড়-খেমটার ঠেকায় প্রত্যেক পদের তৃতীয় মাত্রায় প্রশ্নন অধিক; প্রথম
মাত্রায় তালির উপর প্রশ্নন অতি ক্ষীণ; তজ্জন্ত ঠেকার ঐ স্থানে ত-বর্ণ ব্যবহৃত
হইয়াছে; এবং সেই হেতু ইহার ছন্দ আড়। ইহার পদ বিভাগের মধ্যে প্রায়শই
গানের দুইটা অক্ষর থাকে, তাহার ১মটা লঘু, তৎপরটা গুরু; লঘু ও গুরু, লঘু
ও গুরু, এই রূপই ইহার ছন্দ। ঐ ছন্দকে কিঞ্চিৎ বিচিত্র করার কারণ, এবং
শব্দের উপর এক এক বার অধিক প্রশ্নন ও বিশ্রাম দেখাইবার জন্য, গানের

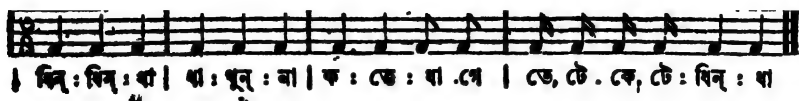
কলির প্রথম কয়েকটা অক্ষর, সময়ের পূর্বক লক্ষ্য কর না হইয়া, সমভাবে উচ্চারিত হয় ; তখন কাক পদের শেষ মাত্রা হইতে গানারম্ভ হইয়া, ১ম পদের তিন মাত্রার তিনটা অক্ষর পড়ে। যথা :—



ঐ গানটির পদের যে ছন্দ, তদনুসারে উহাতে প্রথম বর্ণে, ও তৎপরে প্রত্যেক দ্বিতীয় বর্ণে, প্রশ্বন আছে (হ্রস্ব বর্ণ সংখ্যার মধ্যে গণ্য নহে) ; যথা কে ব লে' ম রে' ছে' র্ ন হ' র, ইত্যাদি। এই রূপে প্রশ্বনে ইহাতে খেমটা তাল হয় ; প্রশ্বন অতিক্রম করিয়া উক্ত প্রথম "কে" উচ্চারিত হইলে, এবং লে-র উপরিহ প্রশ্বনটা ব-তে দিলেই ছন্দ আড় হইয়া আড়-খেমটা হয়। খেমটা অপেক্ষা ইহার গতি ধীরতর অল্প অনেক সময়ে একতালার সহিত উহার ছন্দের বিব্রম হয় ; কিন্তু একতালাতে অক্ষর সংখ্যা অধিক। আড়-খেমটা তাল হিন্দুধানে প্রচলিত নাই ; বঙ্গদেশেই ইহার জন্ম। ফলত ইহা অতীব সুন্দর ত্রিমাত্রিক ছন্দ *।

একতাল।

ইহারও মাত্রাসমষ্টি বার ; এবং ইহা তিন মাত্রাবিশিষ্ট সমান চারি পদে বিভক্ত হইয়া, তিন তালি ও এক কাক প্রাপ্ত হয়। ইহার তালাক ৬। একতালার চৈক। যথা :—



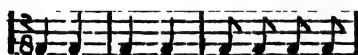
ক্ষত লয়ে একতাল। খেমটার স্তায় বোধ হয়, কারণ উভয়েই ত্রিমাত্রিক। কিন্তু খেমটা

* বাজলা সঙ্গীতসার, সঙ্গীত-রত্নাকর সুব্রহ্মসঙ্গী, প্রভৃতি গ্রন্থসমূহে আড়খেমটার অতি অন্তর্ভুক্ত ব্যাখ্যা দৃষ্ট হয় ; ইহাকে (১৭) সাড়ে তের মাত্রার তাল বলিয়া লিখা হইয়াছে, বাহা নিতান্ত অসঙ্গত। সঙ্গীতসার কর্তা উহাকে ৪৪ মাত্রানুসারে তিন তালিতে বিভাগে করিয়াছেন। সঙ্গীত-রত্নাকর প্রণেতা উহাকে চারি তালিতে বিভাগ করিয়া, কোন তালিতে সত্তরা তিন মাত্রা, কোন তালিতে ৪৪ মাত্রা, এই প্রকার গোলমাল করিয়াছেন। ভবানীমালাতে আড়খেমটার মাত্রা নিরূপণ শুদ্ধ হইয়াছে।

অক্ষর সংখ্যা অধিক; অর্থাৎ একতালার প্রত্যেক পদে তিন মাত্রার তিনটি অক্ষর থাকে, আড়ধেম্টার দুইটি। কোথাও একতালার কোন পদে যদি দুইটি মাত্র অক্ষর হয়, তাহা হইলে প্রথমটি গুরু, তৎপরটি লঘু, কিন্তু আড়ধেম্টার প্রথমটি লঘু, তৎপরটি গুরু।

চৌতাল।

ইহা ঋপধের তাল; ইহারও মাত্রাসমষ্টি বার, এবং ইহা দুই দুই মাত্রাবিশিষ্ট ছয়টি পদে বিভক্ত হয়; তন্মধ্যে দ্বিতীয় ও চতুর্থ পদে ফাঁক, এবং প্রথম, তৃতীয়, পঞ্চম ও ষষ্ঠ এই চারিটি পদে চারিটি তালি; এই জন্তই ইহার নাম চৌতাল। ইহার তালিকাঠেকা ও গান যথা :—



| ধা ধা | দ্বি:তা | তে.টে:ক.তা | ক দে.তা | তে.টে.কে.টে | গা দি যে নে ঃ



গান :খ: ব: বা: -: নে: গং: -: -: কা: -: র

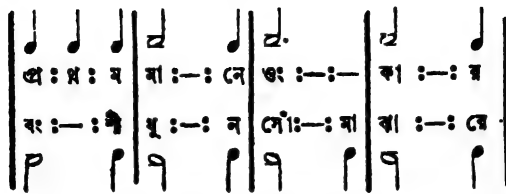
চৌতাল একতালারই প্রকারভেদ মাত্র। উপরে একতালার বার মাত্রাকে যে চারি মাত্রাহসারে তিন পদে বিভাগ করা হইয়াছে, তাহা হইতেই চৌতালের উৎপত্তি হইয়া থাকিবে। একতালার ঐ তিন ভাগের প্রত্যেককে আরও দুই ভাগ করিলে, লাকল্যে যে ছয় ভাগ পাওয়া যায়, তাহারই ২য় ও ৪র্থ ভাগে ফাঁক ও বাকি চারিটি ভাগে চারিটি তালি দিলেই চৌতাল হয়। যথা :—



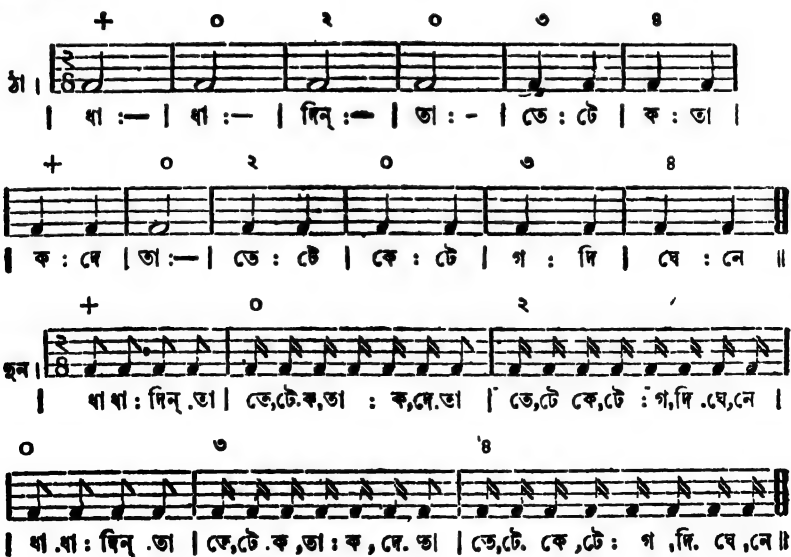
ঠেকা | ধি:ধি: ধি: ধা:ধা খু: রা ক:তে ধা গে:তে, টেকে, টে ধি:ধা
গান | ক:ব কি:- তা:র রা:পে র :তু ল:না

গানে একতাল হইতে চৌতালের ছন্দের বিভিন্নতা নাই; কেননা একতালার স্তায়

চৌতালে গানের পদও ত্রিমাত্রিক, অর্থাৎ তিন তিন মাত্রা অন্তরে বর্ণের উপর প্রবল থাকে। বধা :—



এই হেতু চৌতাল ত্রিমাত্রিক জাতির অন্তর্গত হইয়াছে। একতালার গান ঋপদের কারদায় গাইলেই চৌতাল হয়, এই ইহার রহস্য। ঋপদ গানে ঠা-ছন করার অল্প প্রথমে বিলম্বিত লয়ে গান আরম্ভ করিতে হয়; সুতরাং তখন একতালার এ তিন তালির প্রত্যেকে অভিশয় দীর্ঘ হইয়া লয় কঠিন হইয়া পড়ে; অতএব সেই লয়কে সহজ করার কারণ, ঐ দীর্ঘ তালির কালকে দুই ভাগ করত, এক ভাগে তালি, অপর ভাগে ফাঁক দেওয়ার রীতি হইতেই চৌতালের উদ্ভব হইয়াছে। এই প্রকার বিভাগে চৌতালে দুই দুই মাত্রাস্বরে তালি ও ফাঁক পড়িতে, প্রত্যেক তালি ২-এর শক্তির বিভাজ্য হইয়া, ঠা-ছন ক্রিয়ার উত্তম সুবিধা হইয়াছে।—উপরে চৌতালের ঠেকাটা 'বধা' অর্থাৎ সহজ লয়ে লিখিত হইয়াছে। ইহার ঠা ও ছন এই প্রকার, বধা :—



প্রকৃত ত্রিখাজিক ছন্দ রূপে ব্যবহার নাই; - কিন্তু পাখোরাঙ্গের* বোলে বিচিহ্নতার অস্ত্র, চৌতালেব প্রত্যেক মাত্রা কখন কখন সমান তিন ভাগও হইয়া থাকে; যথা: -

+ (পরা) ০ ২

| বে: বে: তে। টে: তে: টে। ক: তে: টে। খু: তে: টে। কে: তে: বে। বে: তে: টে।

০ ০ ৪ ০

| গ্রে: বেনু: :-। তা: :- না। ধাকু: :- তে: রে। কে: টে: তাকু: :-। গ্রে: বেনু: :-। তা: :- না -

+ ০ ২ (ভেহাট)

| ধা: :-। বে। বে: তে: টে। কে: তে: বে। বে: তে: টে। গ্রে: বেনু: :-। তা: :- না।

০ ০ ৪ +

| ধা: :-। গ্রে: বেনু: :-। তা: :-। না। ধা: :-। গ্রে: বেনু: :-। তা: :- না। ধা

বিষমপদী জাতি।

যে সকল তালে অসমান সংখ্যক মাত্রা ব্যবধানে প্রবন ও তালি পড়ে, তাহাদিগকে বিষমপদী তাল কহে। সেই সকল প্রবন ও তালি কখন ত্রিখাজিক, কখন চতুর্খাজিক, কখন দ্বিখাজিক হয়; এই হেতু ঐ সকল তালকে মিশ্র তালও বলা যায়। বিষমপদী তালও চারি পদে বিভক্ত হইয়া, তিন তালি ও এক ফাঁক প্রাপ্ত হয়; ঐ চারি পদের প্রথম দুই পদে স্বরূপ মাত্রা ও তালির ভাগ, শেষ দুই পদেও তজ্জপ। কাঁপতাল, সুরফাক তাল, বৎ, পোস্তা, ধামার, তেওট, রূপক, আড়াচৌতাল, তেওরা, পঞ্চমসও-আরী, ইহার। বিষমপদী তাল।

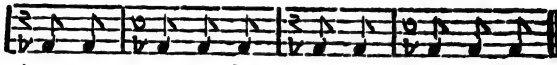
* পাখোরাঙ্গ (হিন্দী—পাখাওয়াঙ্গ) শব্দের উৎপত্তি বিষয়ে কোন গ্রন্থকারই কিছু বলেন নাই। যাবৎ হয়, ইহা হিন্দী ‘পাকা আওয়ারা’ শব্দের বিকৃত ও সংক্ষিপ্ত উচ্চারণ। পাকা আওয়ারাঙ্গের তাৎপর্য সহৎ জ্ঞানি। তবলা, বাঁরা, ঢোলক, প্রভৃতি বস্ত্র সভ্য সমাজে প্রচলিত হইলে পর, প্রাচীনতম বস্ত্র সুরঙ্গের শ্রেষ্ঠতা ও সম্মান রক্ষার্থে ইহার পাকা আওয়ারা নাম দেওয়া হইয়া থাকিবে; ইহার তুলনায় তবলা বাঁরাগি বস্ত্রের আওয়ারা কাঁচা—বিকৃত।

ঝাঁপতাল*

এই তালের মাত্রাসমষ্টি দশ ; ইহা চারি পদে বিভক্ত, তাহার ১ম ও ৩য় পদে দুই দুই মাত্রা, এবং ২য় ও ৪র্থ পদে তিন তিন মাত্রা ; অর্থাৎ ঝাঁপতালে একবার দুই মাত্রা অন্তরে, তৎপরক্ষণে তিন মাত্রা অন্তরে, প্রস্থন ও তালি পড়ে। যথা,

+ • ° ১
 ১-২ | ১-২-৩ | ১-২ | ১-২ ৩॥

সম্ভবিতাই ইহার উপাধন হয়। ইহার তাল্যঙ্ক ৩ ও ৩। ঝাঁপতালের ঠেকা যথা :—

+ ° ° ১

 | ধা : পে | ধা : গে : তিন্ | না : কে | ধা : পে : জিন্ ॥

ইহার চারি পদে গানের বর্ণ সংখ্যার স্থিরতা নাই ; কখন একটা বর্ণ, কখন দুইটা বর্ণও থাকে ; কিন্তু কোন পদে দুই বর্ণের অধিক প্রায় থাকে না ; যথা :—

+ • ° ১

 (বিকী) | না : ব | তি : — : প | তি : ত | জ : নে : —
 | নি : প | ট : — : নি | ক : ট | বা : — : স

আদিত্তে ঝাঁপতাল ঞ্চরেরই তাল ; কিন্তু পবে ইহা খেরালেও ব্যবহার হইয়াছে।

সুন্দরফাক্ তাল।

ইহার মাত্রাসমষ্টি দশ, ও পদবিভাগ তিন। সেই তিন পদেই তিন তালি ; প্রথম ও তৃতীয় পদে চারি চারি মাত্রা, এবং দ্বিতীয় পদে দুই মাত্রা। যথা :—

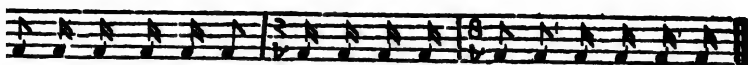
* সংস্কৃত গ্রন্থে ইহা ‘সম্পা তাল’ নামে খ্যাত (১৪২ পৃষ্ঠা দ্রষ্টব্য)। সঙ্গীতসার, কণ্ঠকৌমুদী, মুদঙ্গমঞ্জরী ভবলামালা, প্রভৃতি গ্রন্থে ঝাঁপতালকে সাত মাত্রার তাল বলিয়া, তাহার ঠেকার বেগে তদ্রূপ মাত্রা নির্দেশ করা হইয়াছে, তাহা অতিশয় অন্তর্ভুক্ত। দ্বিতীয়বার মুদ্রিত সঙ্গীতসারে ঐ ভ্রম সংশোধিত হইয়াছে।

দ্বিতীয়বার মুদ্রিত বঙ্গকেন্দ্রীপিকাতে ঝাঁপতালের ঠেকাতে মাত্রা নির্দেশ শুদ্ধ হইয়াছে ; প্রথমবারে অন্তর্ভুক্ত হইয়াছিল। কিন্তু দ্বিতীয়বারে ইহাকে “দুইটা দীর্ঘ ও দুইটা স্পৃহ মাত্রার তাল” বলিয়া যে লিখিত হইয়াছে, তাহাও যুক্তিসঙ্গত হইবে না। দুইটা দীর্ঘ ও দুইটা স্পৃহ “আঘাতের” তাল বলাই উচিত ছিল ; কারণ মাত্রা হইতে আঘাত অনেক ভিন্ন। তালি বা আঘাতই তালের জীবন ও রূপ পারচায়ক ; মাত্রা সেই আঘাতের পরিমাপক। ঐ গ্রন্থে সকল তালই ঐ প্রকার অপরিষ্কার নিয়মে ব্যাখ্যাত হইয়াছে।

† সুন্দরফাক্ তালই সংস্কৃত গ্রন্থের ‘শরভলীলক’ তাল ; এই শরভলীলকের অপভ্রংশে ‘সুন্দরফাক্’ সংজ্ঞার উৎপত্তি। প্রথমত এই কথার অনেকে বিস্মিত হইবেন কিন্তু নিম্নলিখিত যুক্তি প্রমাণ পাঠে উহা বিশ্বাস

| ১—২—৩—৪ | ১—২ | ১—২—৩—৪ |

উক্ত প্রথম পদের ১ম মাত্রাতেই সম্। ইহার চতুর্মাষিক পদ দুইটির তৃতীয় মাত্রার কাক দেওয়া বাইতে পারে; তাহা হইলে লয় আরও সহজ হয়। ইহার তালাক্ষর টি ও টি। সুরকাকের ঠেকা বধা :—



। বা : বে. ত্বে। না .প : বিপ্। বে. নে : না .প | প : দী। বে. নে : না .প।

সম্ হইতেই ইহার উত্থাপন। ইহা ঋণদ ভিন্ন ব্যবহার হয় না। ইহার পদগুলির মধ্যে গানের বর্ণ সংখ্যার নিশ্চয়তা নাই। নিয়ে গানের উদাহরণে তালের দুই বেশ প্রদর্শিত হইয়াছে; বধা :—



। প : র। অ : ত | ব : ন | ব : র। ব : ত || বে :-। বা :- | বে :-। ছা :-। র : গ

হইবে, সন্দেহ নাই। শরভলীলকের সংক্ষেপোচ্চারণ অন্য 'লীল' পরিত্যাগে প্রথমত 'শরভক্' তাল বলিয়া ব্যবহার হয়। তৎপরে তাহারই উচ্চারণ ভেদে 'সরভক্'-হইয়া, ক্রমে 'সুরকাক' হইয়া গিয়াছে। ইহাও অকারণ নহে; হিন্দুস্থানী লোকের তালব্য-শ কে লম্ব্য-স-বৎ উচ্চারণ করা অভ্যাস হেতু, 'শর'-কে 'সর' বলা হয়; তৎপরে অল্প সঙ্গীত ব্যবহারীগণ ঐ সর-কে সুর ও 'ভক্'-কে কাক মনে করিয়া, তদ্রূপ উচ্চারণ ব্যবহার করিয়াছে। এতদ্ব্যতীত 'সুরকাক' শব্দের অল্প কোনই তাৎপর্য্য নাই। এই রূপে শরভলীলক যে আধুনিককালে সুরকাক নামে পরিবর্তিত হইয়াছে, তাহা সঠিকই প্রতীয়মান হয়। আরও শরভলীলক তালের নিরম সংস্কৃত সঙ্গীত-রস্টাবলীর মতে 'লঘুতালতলযুচৈব তালে শরভলীলকে',—অর্থাৎ ইহাতে তিনটি তালি পড়ে, তাহার প্রথম ও শেষ তালি অপেক্ষা, মধ্য তালিটি দ্রুত অর্থাৎ ব্রহ্মতর। প্রচলিত সুরকাকেরও অবিকল ঐ রূপ তালি।

কণ্ঠকৌমুদীর শেষ ভাগে 'ঘনস্ত্রাম' ও 'বরগ্যা' এই দুইটি ভুলভ্রমপ্রায় ছন্দের পক্ষে যে রূপ শরভলীলক তাল বোঝনা কথ্য হইয়াছে, তাহাতে যথেষ্ট অসঙ্গতি ও ভ্রম দৃষ্ট হয়; কারণ বরগ্যার ব-তে এক মাত্রা, র-তে অর্দ্ধ মাত্রা, গ্যা-তে ঐক মাত্রা, এই প্রকার মাত্রা দেওয়া হইয়াছে; কিন্তু কে না বলিবে যে ঐ ব লঘু ও র গুরু? অতএব ঐ ব-এ ব্রহ্মকাল—অর্দ্ধমাত্রা, এবং র-এ দীর্ঘকাল—এক মাত্রা হওয়াই উচিত। কিন্তু প্রহকার হস্ত বলিবে যে সঙ্গীতের তাল কাব্যের লঘু গুরু নিয়মের অধীন নহে, নতুবা ঐ শ্লোক শরভলীলক তালে কি প্রকারে পাওয়া যায়? এ কথা অসঙ্গত ও অগ্রাহ্য হইবে; কেননা বাঙ্গালা গানে সে রূপ হইলেও হইতে পারে,—তাহাতে লঘু গুরুর বিচার নাই; কিন্তু সংস্কৃত পণ্ডের গানে তাহা হইতেই পারে না। বিজ্ঞানাকারে শাস্ত্রমুখ্যায়িক সঙ্গীত চর্চার ভাণ করিয়া, তালের সহিত পণ্ডছন্দের সামঞ্জস্য রাখিতে না পারা, বিভ্রমের পত্রাকাটা বলিতে হয়। শরভলীলক তালের উক্ত দুইটি গানেই কি না ভুলভ্রমপ্রায় ব্যবহার হইয়াছে। ঐ তালে এরূপ ছন্দ বোঝনা করা উচিত ছিল, বাহাতে তালদ্বন্দ্ব ও কাব্যদ্বন্দ্ব হইল হয়। ভুলভ্রমপ্রায় শরভলীলকের অর্থরূপ নহে; উহা কাঁপতালের অন্তর্গত। বধা :—

বত্ তাল* ।

এই তালের মাত্রাসমষ্টি চৌদ্দ ; তাহা চারি পদে বিভক্ত হইয়া, তিন তালি, এক ফাঁক প্রাপ্ত হয় । ১ম ও ৩য় পদে তিন তিন মাত্রা, এবং ২য় ও ৪র্থ পদে চারি চারি মাত্রা ; অর্থাৎ ইহাতে একবার তিন মাত্রা অন্তরে, তৎপরে চারি মাত্রা অন্তরে, প্রথম ও তালি পড়ে । যথা,—

| ১—২—৩ | ১—২—৩—৪ | ১—২—৩ | ১—২—৩—৪ ॥

+ ৩ ০ ১ + ৩ ০ ১
: ব । র :—। গ্যা :—: স্ব । র :—। গ্যা :—: ধ । রা :—। ধী :—: শ । মা :—। জা :— ॥

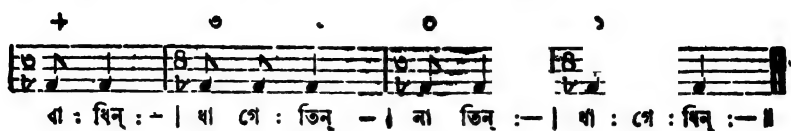
দ্বিতীয়বার মুদ্রিত “যন্ত্রক্ষেত্রদীপিকার” ২১৩ পৃষ্ঠায় যে “তেমুমধ্যাক্ষন্দ” লিখিত হইয়াছে, তাহাই অবিকল শরভলীলকের, অর্থাৎ সুরকাকের অনুরূপ ; যথা :—

+ ২ ৩ + ২ ৩
। নি :—। দা :—। ক : রি । ভা :—। গো :—। ভা :—। সে :—। ছ : ল । ঘো :—। গী :—

বদি বল যে, সুরকাক হইতে শরভলীলক বহু প্রভেদ ; কিন্তু বাস্তবিক সে কথা নহে, উভয়ে একই তাল । কারণ বাহার লয় ও অনুপাত বোধ আছে, তিনি অন্যায়সেই বুঝিবেন যে, ১ মাত্রা ২ ও ১ মাত্রা, এই ক্রমে যে তাৎপর্য, আর ২ মাত্রা ১ মাত্রা ও ২ মাত্রা, কিম্বা ৪ মাত্রা ২ মাত্রা ও ৪ মাত্রা এইরূপ ক্রমেরও অবিকল সেই তাৎপর্য, কোন প্রভেদ নাই ; কেননা ১ ২ : ১ = ২ : ১ : ২, কিম্বা ৪ : ২ : ৪ ; এই সকল কালের তুল্য অনুপাত ও তুল্য লয় । অতএব ১ : ২ : ১ বদি শরভলীলক হয়, তবে ২ : ১ : ২ কিম্বা ৪ : ২ : ৪ ॥ বাহাকে সুরকাক বলি, তাহাও শরভলীলক ।

* সংস্কৃতে ইহাকে ‘বতিতাল’ বলে ; তাহার লক্ষণ যথা,—“লঘুদ্বন্দ্বাৎ দ্রুত বন্দং বতি ত্রাৎ ত্রিপুটান্তরা”, অর্থ এই যে, দুইটা লঘুর পর দুইটা দ্রুত আঘাতে বতিতাল হয়, বাহার মধ্যে ত্রিপুট বর্তমান ; মতান্তরে “বতি তালে লগ্নো লগ্নো”, অর্থাৎ বতিতালে একটা লঘুর পর দ্রুত, তৎপরে আর একটা দ্রুতের পর লঘু আঘাত । একটু তলাইবা দেখিলেই জানা যাইবে যে, ঐ উভয় লক্ষণের তুল্য তাৎপর্য ; কারণ চক্রেব স্তম্ভর ঐ তালের পুনঃ পুনঃ আবর্তন হইলে, দুইটা লঘুর পরে দুইটা দ্রুত, কিম্বা দুইটা দ্রুতের পর দুইটা লঘু, এই প্রকারই কার্য হয় । এক্ষণে আধুনিক বত্ ই বে ঐ বতিতাল, তাহা দেখাইতেছি : হিন্দুস্থানী লোকেব সংক্ষেপে উচ্চারণ হইতেই বতির অপভ্রংশ বত্ হইয়াছে ; বত্ তালে আমবা। যে রূপ তিন তালি ও এক ফাঁক দিয়া থাকি, বাহা উপরে প্রদর্শিত হইতেছে, হিন্দুস্থানী লোকে ইহাতে ঐ প্রকার করিয়া তালি দেখ না । হিন্দুস্থানে ইহা অতি প্রসিদ্ধ তাল , ইতর ভদ্র সকলেই ইহা ব্যবহার করে । তথাব উহাতে সাধারণ প্রথামুসাবে তালি দেওয়ার যে নিয়ম, তদনুসারেই উক্ত সংস্কৃত সূত্র গঠিত হইয়াছে, কারণ পূর্বাতন সংস্কৃত গ্রন্থকারগণ প্রায়শই হিন্দুস্থানের লোক । সেই প্রথা এই,—। ধী : ধিন্ :—। ধী : গে : তিন্ :—। কিম্বা । তিন :—। ধী : ধিন্ :—। ধী : গে : ইহা বতের প্রথমার্ধ ; বাকি অর্ধও অবিকল ঐ প্রকার । উক্ত চারিটারেই চারিটা তালি । উল্লিখিত প্রথম স্তম্ভরূপে প্রথম দুইটা তালি দ্রুত পড়ে, শেষ দুইটা একটু বিলম্বে পড়ে ; ওহা উপস্থিতি লইয়া “লঘুদ্বন্দ্বাৎ দ্রুত বন্দং” হইয়াছে, যেমন—ধী : গে : তিন্ :—। ধী : ধিন্ :—। উক্ত দ্বিতীয় উপাধরণ হইতেই “লগ্নো লগ্নো” বলিয়া লক্ষণ হইয়াছে, কারণ উহার মাঝের দুই তালি দ্রুত । ঐ চারি তালির দ্বিতীয়টা বাদ দিয়া, কেবল তিনটা তালি দিলে তেওরা তাল হয় । এই অন্তই বত্কে তেওয়ার প্রকারান্তর বলা যায় ; তেওরা ত্রিপুট শব্দের বিকৃতি

যতের রাজা অভিশয় হ'ব, কারণ ইহার গতি দ্রুত । সম্ হইতে প্রায়শই ইহার উত্থান হয় ; ইহার তালাক ৫ ও ৫ । যতের ঠেকা বধা :—



ধা : যিন্ :— | ধা গে : তিন্ — | না তিন্ :— | ধা : গে : যিন্ :— ||

বাকাল গানে ইহার প্রত্যেক পদে প্রায়ই দুইটা বর্ষ ; হিন্দী গানে ইহার ত্রিমাত্রিক পদে প্রায়ই এক একটা বর্ষ থাকে । কোথাও ত্রিমাত্রিক পদে দুইটা বর্ষ থাকিলে, তাহার প্রথমটা একমাত্রিক—লম্বু ও দ্বিতীয়টা দ্বিমাত্রিক—গুরু ; চতুর্মাত্রিক পদের দুইটা বর্ষই দ্বিমাত্রিক । বধা :—



যৎ কিছা পোতা, ও ঝাঁপতাল একই রূপ ছন্দ বলিয়া অনেকের ভ্রম হয় ; কারণ উভয়ের তালি ও প্রস্থান সংখ্যা সমান, এবং একটা তালি দ্বয়, একটা দীর্ঘ ; যতের দ্বয় তালিটি অপেক্ষা দীর্ঘ তালি যেমন এক রাজা বড়, ঝাঁপতালেও তদ্রূপ, এবং যতের তালিগুলি হইতে ঝাঁপতালের তালিসমূহের কেবল যে একটা মাত্রার কমি বেশী, তাহা বিশেষ পরীক্ষা ব্যতিরেকে অনুধাবন হওয়া দুষ্কর । প্রত্যুত উহার পয়স্পর হইতে অনেক ভিন্ন ; কারণ ঝাঁপের দুই তালির অমুপাত ২ : ৩ = ৬/৩, এবং যতের দুই তালির অমুপাত ৩ : ৪ = ৯/৪ । অতএব ৬/৩ হইতে ৯/৪ যত ভিন্ন, ঝাঁপতাল হইতে যত-তত ভিন্ন ; ইহা এখন সহজেই বুঝা যাইবে* ।

শামাক তাল ।

এই তালটি যতেরই প্রকার ভেদ মাত্র ; কি ছন্দে, কি প্রস্থানে, কি মাত্রায়, সকল বিষয়েই, ইহা যতের অবিকল অনুরূপ । স্থূল কথায় ইহা যত-ই, যতে ঝাঁক উঠাইয়া

* প্রথম বার মুদ্রিত সঙ্গীতসার গ্রন্থে যতকে সাড়ে দ্বয় মাত্রার তাল বলিয়া, তাহার সমের ও ঝাঁকের পদে সওয়া মাত্রা করিয়া ধরা হইয়াছিল, সে ভ্রান্তি পুনরুদ্রাঘনে সংশোধিত হইয়াও নির্দোষ হয় নাই, কারণ ইহাতে সম্ ও ঝাঁক পদই বোলে মাত্রা দেওয়া উচিত হইয়াছে ।

দ্বিত্ব, তাহার ১৪ মাত্রাকে তিন পদে বিভাগ করাতেই, ধামারের গুণি হইয়াছে* ।
যথা :—

| ১—২—৩—১—২ | ৩—৪—১—২—৩ | ১—২—৩—৪ ||

যতের চৌদ্দ মাত্রা কখন সমান তিন ভাগ হইতে পারে না ; এই জন্য ধামারের প্রথম দুই তালিতে পাঁচ পাঁচ মাত্রা, ও শেষ তালিতে চারি মাত্রা পড়িয়াছে । অতএব ধামারে তালার্ব † টু ও টু ; ইহার ঠেকা যথা :—



যতের বোলে ধামারের তালি, এবং ধামারের বোলে যতের তালি অনান্যসে
প্রয়োগ করা যায়, যথা :—



পূর্বেই বলিয়াছি, ধামার ও যতের গানে ছন্দ একই প্রকার । ধামারের গান যথা :—

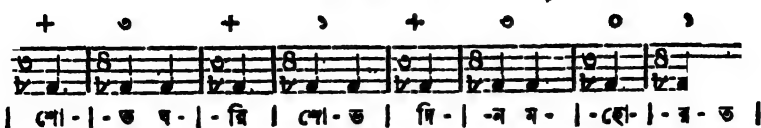


যতের গানে ধামারের তালি, ও ধামারের গানে যতের তালি দিলে এইরূপ হয় :—
(প্রথমে যতের, তৎপরে ধামারের গান ।)



* প্রাচীনকালে ধামার তালি বোধ হইত প্রচলিত ছিল না । কারণ সঙ্কত সঙ্গীত-গ্রন্থে ইহার উল্লেখ দৃষ্ট
হইত না । মুসলমানগণের সংস্কৃত গ্রন্থের 'বৃহত্তালের' সহিত ধামারের যে মিল দেখান হইয়াছে, তাহা বিবরণ
প্রাপ্তি ; কারণ বৃহত্তালের আটটা তালি, ইহা তাহার লক্ষণেই প্রকাশ আছে ।

† বরলিপিতে তালার্বের ব্যবহার্য্য বাক্যলা & অঙ্কের টাইপ না পাওয়াতে ইংরাজীতে অক প্রয়োগে
ব্যয়্য হইল ।

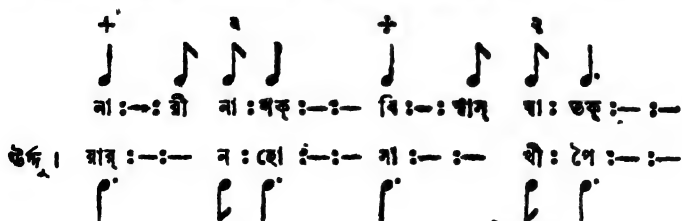


উহাতে দৃষ্ট হইবে যে, তাল পরিবর্তন করিতে, গানের বর্ণসমূহের মাত্রায় ও প্রাচুর্যের পরিবর্তন, কিম্বা অন্য কোন ব্যতিক্রম, কিছুই হয় না। ঋগ্বেদগায়ক মধ্যকালের কলার্বংগণ যত্বে ছন্দকে ইতর সাধারণের ব্যবহার হইতে পৃথক করণার্থ, তাহার সাধারণ ব্যবহৃত চারি তালির কিম্বা তিন তালি এক কঁাকের রীতি ত্যাগ করিয়া তাহাতে পরস্পর হইতে দূর দূর অন্তরে তিনটি তালি প্রয়োগ করত, একটু কঠিন করিয়া লইয়াছেন; এবং উহাকে ‘ধামার’ নামে খ্যাত করিয়াছেন। আরও, ইহাকে ঋগ্বেদের গভীর কায়দায় পরিণত করার জন্য, ইহার লয় যথেষ্ট বিলম্বিত করিয়া, যতের ওয় তালাবাদের ও কঁাকের স্থানে অর্থাৎ চতুর্থ ও ষষ্ঠম মাত্রায়, দুইটি কঁাক প্রয়োগ করা হইয়াছে। এই হেতু, অর্থাৎ ছন্দ লম্বা করার জন্য, ধামারের ঠেকায় যতের ঠেকা অপেক্ষা, অধিক বর্ণ ব্যবহৃত হইয়াছে; এবং তালাবাতে ও কঁাকে, সাকল্যে পাঁচ পদে বিভক্ত হইয়াছে; যথা :—



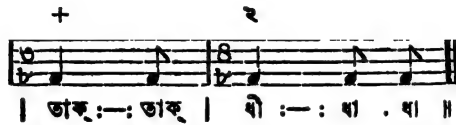
পোস্তা তালঃ।

এই তালের মাত্রাসমষ্টি, প্রাচুর্য, তালি, পদ-বিভাগ, এবং প্রতি পদে মাত্রা ও বর্ণ সংখ্যা সকলই যতের স্তায়। যত্বে হইতে ইহার ছন্দের প্রভেদ এই যে, পোস্তার ত্রিমাত্রিক পদটিতে দুইটি বর্ণ থাকিলে, তাহার প্রথমটি শুক এবং দ্বিতীয়টি লঘু; এবং ইহার চতুর্মাত্রিক পদান্তর্গত বর্ণ প্রথমটি লঘু, দ্বিতীয়টি ত্রিমাত্রিক। যথা :—



। পোস্তা পারস্ত শব্দ; ইহা গজল গানের তাল। পোস্তা শব্দ পারস্ত হইতে আমদানী হইয়া থাকিবে।

পোস্তার পদান্তর্গত বর্ণসমূহ এই প্রকারে লঘু গুরু হওয়াতে, প্রত্যেক পদেই প্রথম অবল হইয়াছে । এই হেতু লকল স্থানেই তালি দেওয়া ভিন্ন কোথাও ফাঁক দিতে ইচ্ছা হয় না ; সেই তালি ত্রিযাত্রিক ও চতুর্যাত্রিক হিসাবে, একটা হ্রস্ব ও তৎপরটা দীর্ঘ, এই প্রকার দুই তালিতেই পোস্তার ছন্দ পর্য্যবসিত হয় । এই হ্রস্ব তালটিতেই ইহার সম্ । অতএব এই প্রকার দুই তালিতে পোস্তা নিম্নরূপ হওয়াতে, কাণ্ডহালী সম্বন্ধে ঠুংরীর জায়, পোস্তাও যতএব অর্ধ হইয়াছে , এবং ইহার ঠেকাও এক্ষণে গঠিত হইয়াছে যে, দুই তালিতেই আক্ষেপ মিটিয়া যায় । যতের জায় ইহারও তালান্ব দুই— $\frac{1}{2}$ ও $\frac{1}{4}$ । পোস্তার ঠেকা যথা—



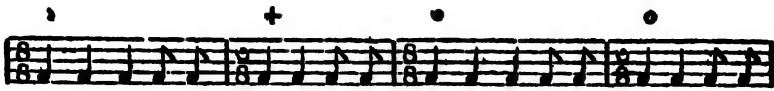
এইরূপে পোস্তাব মাত্রাসমষ্টি সাত, তাহা দুই পদে বিভক্ত হওয়াতে, অর্থাৎ পোস্তার কেবল দুইটিমাত্র তালি থাকাতে, অনেক গানের আহারী কিম্বা অন্তরাতে তালিব সংখ্যা ৩-এর বিভাজ্য হয় না । অর্থাৎ পোস্তার ৩, ৫, ৬, ৭ ফের পর্য্যন্ত গানে ব্যবহার হয় । ইহা টপ্পা ভিন্ন খেয়াল ও ক্রপদে ব্যবহার হয় না * ।

তেওট তাল† ।

এই তালেরও মাত্রাসমষ্টি চৌদ্দ ; তাহা চারিটি অসমান পদে বিভক্ত হইয়া, তিন তালি ও এক ফাঁক প্রাপ্ত হয় । যতের জায় ইহারও একটা তালি হ্রস্ব—ত্রিযাত্রিক, একটি তালি দীর্ঘ—চতুর্যাত্রিক, এই প্রকার চারিটি তালি ; তাহারই একটি হ্রস্ব তালিতে ইহার সম্, ও আর একটি হ্রস্ব তালিতে ফাঁক । যতের জায়, সম্ হইতে তেওটের উত্থাপন হয় না, ইহার দীর্ঘতর তালি দুইটির কোনটা হইতে ইহা উত্থাপিত হইয়া থাকে । এইরূপে যত হইতে ইহার ছন্দের পার্থক্য হয় । তেওটের তালান্ব $\frac{1}{2}$ ও $\frac{1}{4}$, ইহার ঠেকা যথা :—

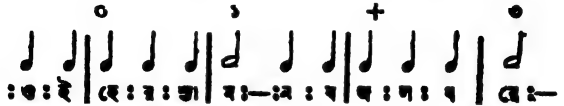
* বাদলা সঙ্গীতসার, সঙ্গীত রত্নাকর, সুদক্ষমঞ্জরী, প্রভৃতি গ্রন্থসকলে পোস্তা অতি অনুল্ল রূপে ব্যাখ্যিত হইয়াছে ; মাত্রা ও সম্ উভয় বিষয়েই যথেষ্ট ভ্রম দৃষ্ট হয় । গ্রন্থকর্তাগণ পোস্তার সমষ্টি পৌনে চাবি মাত্রা ধরিয়া, তাহার উক্ত ২য় অর্থাৎ দীর্ঘতর তালিটিতে সম্ স্থির করিয়াছেন । তবলামালাতে ও পুনমুক্তিত সঙ্গীতসারেও পোস্তার ব্যাখ্যা অনুল্ল হইয়াছে ; কেননা তাহাতে ইহাকে পাঁচ মাত্রার তাল বলা হইয়াছে । ফাঁপতালই পাঁচ মাত্রার তাল । পূর্বেই বলিবাতি, পোস্তাব ফাঁপতাল একই কণ ছন্দ বলিয়া অনেকের ভ্রম আছে, উক্ত গ্রন্থের তাহার দৃষ্টান্ত ।

† সংস্কৃত গ্রন্থে ইহা ‘ত্রিগুট’ নামে খ্যাত । ২০২ পৃষ্ঠার নিম্নে টীকা দ্রষ্টব্য ।



। বিন্ : বিন্ : বা : তে টে । বিন্ : বা : তে .টে । বিন্ : বিন্ : বা : তে টে । বিন্ : তা : তে টে ।

ইহার গতি স্বথ, সেই জন্ত ইহার গানে ও ঠেকায় বড় অপেক্ষা বর্ণসংখ্যা অধিক । উপরে ঠেকায় বোল দেওয়া হইয়াছে । গানের দৃষ্টান্ত নিয়ে প্রদত্ত হইল :—



: ও : ই । বে : র : তা । ব : — : ন : ব । জ : ল : ব । রে : —

রূপক তাল* ।

এই তালটি তেওটের অর্ধ, অর্থাৎ তেওটের চতুর্ভাজিক ও ত্রিভাজিক, এই দুই পদের সাত মাত্রার রূপকের এক ফের হয় । তেওটের চতুর্ভাজিক পদে দুইটা প্রথম থাকে, একটি ১ম মাত্রায়, আর একটি ৩য় মাত্রায় ; তেওটের লয় আরও টিমা করিয়া ঐ ঐ স্থানে তালি দিলেই রূপক হয় ; বর্ণা :—১'—২—৩ । ১'—২ । ৩—৪ । অতএব রূপকের তিনটি পদ, একটি ত্রিভাজিক, দুইটা দ্বিভাজিক ; এবং ঐ ত্রিভাজিক পদের প্রথম মাত্রায় ইহার সন । ইহার তালান্ব ৬ ও ৬ । রূপক আদিতে ঞ্চপদেরই তাল, পরন্তু অতিশয় মনোহর জন্ত, বাঁয়া ও ঢোলক প্রভৃতির সঙ্গতে, ও সকল প্রকার গানে, ব্যবহার হইয়া থাকে । ইহার ঠেকা বর্ণা :—



বৃষভেক । ধু . মা : কে .টে । গ . দি : বে .নে । তা : খু : না ॥



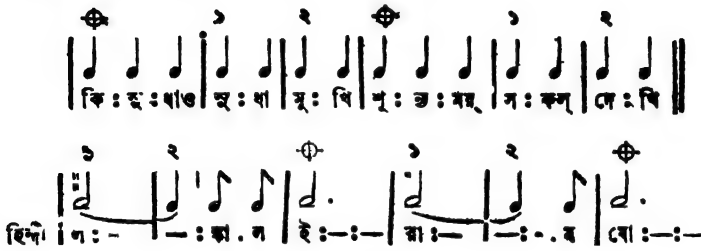
বাঁয়ার । বিন্ . বিন্ : বাগ্ । বিন্ . বিন্ : বাগ্ । বিন্ : ভিন্ : তাক্ ॥

তেওট হইতে রূপকের ছন্দের বিশেষ পার্থক্য নাই ; তেওটের গানে রূপকের তাল দেওয়া যায়, এবং রূপকের গানে তেওটের তাল দেওয়া যায় । তেওটের গানে রূপকের তাল বর্ণা—



বে : র : তা । ন : — । ন : ব । জ : ল : ব । রে : — । ও : ই ॥

কালার্বংগ রূপকের সময় উপর তালি না দিয়া, তথায় একটি ফাঁক দিয়া তাহাতেই সম নির্বাহ করেন*, তজ্জগুই ঐ স্থানে ঠেকার বোলে ত-বর্ণ ব্যবহৃত হইয়া থাকে। রূপকের গান প্রায়শই ঐ সম-রূপী ফাঁক হইতে উত্থাপিত হয়। তেওট অপেক্ষা রূপকের গতি আরও ধীর, এই জন্ত ইহার গানে ও ঠেকায় বর্ণ সংখ্যা অধিক। কিন্তু বাজনা গানাপেক্ষা হিন্দী রূপদে বর্ণ সংখ্যা কম, এই হেতু বাজনা গানে ইহার ছন্দ পরিষ্কার প্রকাশিত হয়। রূপকের গান যথা—



চৌতাল ।

এই তালও রূপকের ন্যায় এবং ইহারও মাত্রাসমষ্টি সাত, পদবিভাগও তদ্রূপ। কিন্তু ইহার গতি আরও শ্লগ; অতএব রূপকে আরও টিমা করিয়া, তাহার ত্রিমাত্রিক পদটির মধ্যে একটি প্রথম মাত্রায়, আর একটি দ্বিতীয় মাত্রায়, এই রূপ দুইটি তালি দিয়া, তৎপরে রূপকের বাকী দুইটি তালি দিলেই আড়া-চৌতাল হয়; যথা—

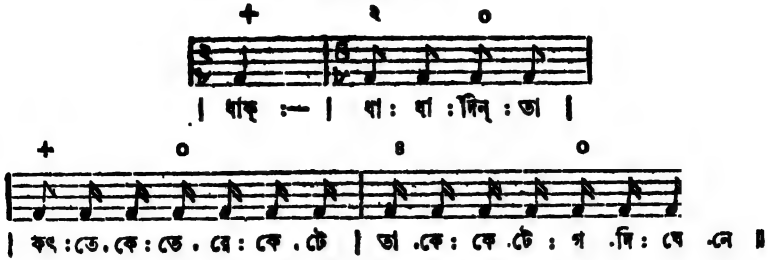
| ১' | ২'—৩ | ১'—২ | ৩—৪ ||

খুল কথায়, রূপক ঐ প্রকার চারি পদে ও চারি তালিতে বিভক্ত হওয়াতে, তাহার আড়া বা ছোট চৌতাল নাম হইয়াছে। ইহার গতি শ্লগতর জন্ত ইহার তদন্তব্যায়ী ঠেকাও প্রস্তুত হইয়াছে, অর্থাৎ ইহার ঠেকার অধিক সংখ্যক অক্ষর ব্যবহৃত হইয়াছে। তাহা নিয়ে দ্রষ্টব্য। শ্লগ গতির জন্ত উক্ত সাত মাত্রার প্রত্যেককে আরও বিভাগ করিয়া, ইহার মাত্রাসমষ্টি ১৪ ধরিতে হয়; তাহা হইলে ইহার লয় সহজ হয়; যথা—

+ ২ ৩ ৪
| ১—২ | ১—২—৩—৪ | ১—২—৩—৪ | ১—২—৩—৪ ||

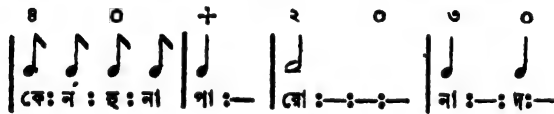
উক্ত প্রথম পদের ১ম মাত্রায় ইহার সম্। ইহার তালাক্ষ টি ও টি। ইহার ঠেকা যথা :—

* এই হেতু ঐ সম স্থানে এই টি চিহ্ন ব্যবহৃত হইল; তদ্বারা ফাঁক ও সম, দুই বুঝায়।



ইহার লয় সহজ করণার্থ উক্ত দ্বিতীয়, তৃতীয়, ও চতুর্থ পদের তৃতীয় মাত্রায় ফাঁক দেওয়া বাইতে পারে, যেমন উপরে দেখান হইয়াছে। ইহার গানের কথার ছন্দ অবিকল রূপকের স্তায়; পরন্তু রূপকের সময় পদের দ্বিতীয় মাত্রায় বর্ণ না থাকিলেও চলে; কিন্তু আড়া-চৌতালের ঐ স্থানে, অর্থাৎ ইহার দ্বিতীয় পদের প্রথম মাত্রায়, বর্ণ থাকা উচিত; কেননা তাহার উপর প্রস্ন ও তালি রহিয়াছে। ফলতঃ হিন্দী গান কোন নিয়মেরই অধীন হয় না; ওস্তাদেরা রূপকের গান আড়া-চৌতালে, এবং আড়া-চৌতালের গান রূপকে, গাইয়া থাকেন। আড়া-চৌতাল কেবল রূপকেই ব্যবহার হয়; ইহার গান বথা :—

তেওরা তাল

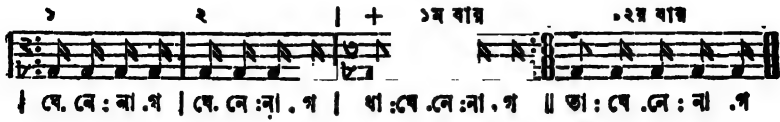


তেওরা, তাল* ।

এই তালটিও অবিকল রূপকের স্তায়; অর্থাৎ ইহারও মাত্রাসমষ্টি সাত; পদবিভাগ ও তালি তিন :—তাহার একটা ত্রিমাত্রিক,—বাহাতে সম্; আর দুইটা দ্বিমাত্রিক। ঐ তিন পদ দুইবার লইয়া, একটা ত্রিমাত্রিক পদে সময়ের তালি, অপর ত্রিমাত্রিক পদে

* সংস্কৃত 'ত্রিপুট' শব্দের অগম্যণে তেওরা ও তেওট, দুই-এরই উৎপত্তি হইয়াছে। তেওরাই ত্রিপুট কারণ সংস্কৃত গ্রন্থে ত্রিপুট তালের লক্ষণ এই :—“দ্রুতধরং লঘুঃ”, অর্থাৎ দুইটা দ্রুত আঘাতের পর একটা, লঘু আঘাত। তেওরাতেও দুইটা তালি দ্রুত পড়িয়া শেষে আর একটা তালি কিঞ্চিৎ দীর্ঘ হয়; অতএব ত্রিপুট ও তেওরা বে একই তাল, তাহাতে সন্দেহ নাই। আবার তেওরা হইতেই তেওট তাল উৎপন্ন হইয়াছে। হিন্দুস্থানের পশ্চিমাঞ্চলে ও পাঞ্জাবে তেওট তাল তত প্রচলিত নাই। বোধ হয় পূর্বপ্রদেশে কিবা বঙ্গে তেওরা তাল খেলায় ব্যবহার হইয়া, তাহার দুই অর্দ্ধাংশের অন্তর্গত দ্বিমাত্রিক তালিধরকে একটা লম্বা চতুর্মাত্রিক তালি করিয়া লওয়া হয়, এবং সমস্ত তালে তিন তালি এক ফাঁক প্রয়োগ হেতু, তদুপস্থিত ঠেকারও উদ্ভব হওয়াতে, নামে ও কাজে উভয়েতেই পৃথক হইয়া ‘তেওট’ বলিয়া প্রচলিত হইয়াছে। বতের নিয়ে ঢাকা দেখ।

ফাঁক দিলে, তেওয়ারা ভাল সম্পূর্ণ হয় । ইহার তালাক্ষ টু ও টু । ইহার ঠেকা বথা :—

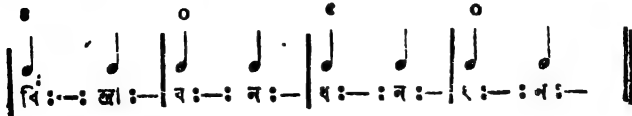
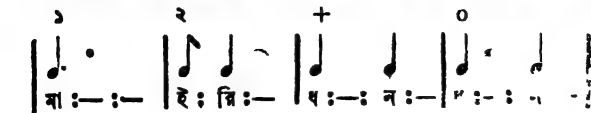
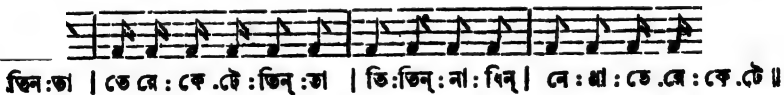
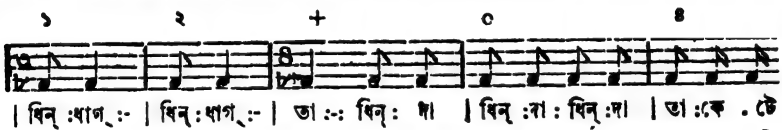


প্রায় সম্ হইতেই তেওয়ার গানের উত্থাপন হয় । ইহার গানের কথার ছন্দ অবিকল তেওটের ন্যায় ; কিন্তু ইহার গতি অতি দ্রুত জন্ত গানের অক্ষর সংখ্যায় প্রায় কমই থাকে ; ইহাতেই রূপক হইতে উহার ছন্দের পার্থক্য হয় । রূপকের সময় উপর যেমন ফাঁক, তেওয়ারাতে সেরূপ ফাঁক নাই ; সময় উপর তালি । গান বথা :—



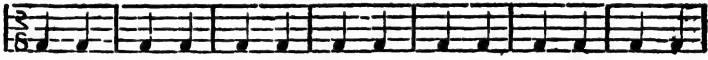
পঞ্চমসওয়ারী তাল

এই ভালের মাত্রাসমষ্টি ত্রিশ ; ইহা আট পদে বিভক্ত । প্রথম দুইটি পদ ত্রিমাত্রিক ; পরের দুইটি পদ চতুর্মাত্রিক,—তাহারই প্রথম পদে সম্ । ৩র্থ, ৬ষ্ঠ ও ৮ম পদে ফাঁক । ইহার পাঁচ পদে পাঁচ তালি,—এই কারণে ইহার নাম পঞ্চমসওয়ারী । ইহার তালাক্ষ টু ও টু । ইহা রূপকের তাল । ইহার ঠেকা ও গান বথা :—



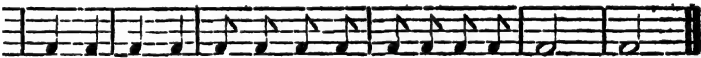
উপরে যে কয়েকটি তালের ব্যাখ্যা করা হইল, ব্যবহারে তাহারাই সচরাচর প্রচলিত। তন্মিত্ত ব্রহ্মতাল, কল্পতাল, লছমী তাল, ফোরদুদু, খাম্বা, প্রভৃতি কতকগুলি বহু তালি! ও বহু ফাঁকবিশিষ্ট সংস্কৃত ও উর্দু তাল কোন কোন বাঙ্গালা গ্রন্থে দৃষ্ট হয়, তাহার। তত স্মৃৎকর নহে বলিয়া প্রচলিত নাই; অতএব তাহাদের বিবরণ লিখিয়া বৃথা গ্রন্থ বিস্তার কবা নিম্প্রয়োজন। কিন্তু তাহাদের উদাহরণ স্বরূপ, ব্রহ্মতালটির বিবরণ না লিখিয়া ক্ষান্ত দেওয়া যায় না, কারণ তাহার দীর্ঘকালের বিরক্তিকর হইলেও, তাহা একটা স্মৃৎকর নিয়মে গঠিত* :- প্রথমে এক তালির পর ফাঁক, তৎপরে দুই তালির পর ফাঁক, তৎপরে তিন তালির পর, তৎপরে চারি তালির পর ফাঁক, আর নাই। ইহার মাত্রা সমষ্টি আটাইশ; তাহা দুই মাত্রাহসারে সমান ১৪টি পদে বিভক্ত। ঠেকা যথা;—

+ ০ ২ ৩ ০ ৪ ৬



| ধা: দিন্ | তা: দিন্ | ধা: ধা | ধা: দিন্ | তা: দিন্ | ধা: ধা | কে: টে |

০ ০ ১ ৮ ২ ১০ ০



| ধা: দিন্ | তা: দিন্ | ধা: ধা | কে: টে: তা. ক্ | গ. দি: বে. নে | ধা: — | ধু: — ||

পূর্ব প্রকটিত তালগুলির মধ্যে, যেমন কোন না কোন এক প্রকার ছন্দ পাওয়া যায়, ব্রহ্মতালের উক্ত বোল দৃষ্টে প্রতীত হইবে যে, কোন একটা ছন্দ কল্পনা করিয়া, ইহা গঠিত হয় নাই; কেবল ২৮টা মাত্রা যে-কোন প্রকারে সমান ১৪ ভাগ হইয়া, তাহার ১০ ভাগে তালি, এবং বাকি ৪ ভাগে ফাঁক দিয়া, তাল-পিও রচিত হইয়াছে। এই জন্য ইহাতে কোন সৌন্দর্য নাই; এবং তদভাবেই ইহা লোকরঞ্জক না হইয়া, ক্রমে লোপ পাইতেছে। শেষোক্ত অন্যান্য তালগুলির কেহ ঐ প্রকার, কেহ বা তদপেক্ষা দীর্ঘ। এই হেতু তাহার।ও মনোহর ও হৃদয়গ্রাহী নহে; সুতরাং লোপ পাইবারই যোগ্য। উহার। কেবল ওস্তাদীপনা জাহির করণার্থই ব্যবহার হয়। কলত: উহার। যে এমন কঠিন তাল, তাহা কিছুই নহে; উহাদের দীর্ঘ কালের, আকাশের তারা কিবা মন্তকের। কেশ গণনা করার স্থায়, বিরক্তিকর মাত্র।

প্রচলিত তালসমূহের যে প্রকার ছন্দ উপরে নিরূপিত হইল, কোন কোন গানে তাহার ব্যাভিচার কখন কখন লক্ষিত হইবে। ইহাতে এমনও হয়ত কখন মনে হইবে যে,

* “লক্ষ্যং তং লক্ষ্যৈকোদয়ং লক্ষ্যং তদ্রূপং।

লক্ষ্যত ব্রহ্মতালোর তালবিদ্য: প্রকাশিত:।” সঙ্গীত-রসাবলী।

তালের উক্ত ছন্দ নিরূপণে ভুল আছে । কিন্তু বাস্তবিক তাহা নহে । কোন এক তালের বাবতীয় গানের বর্ণসংখ্যা এক রূপ হওয়া, এবং তাহার সর্বদা একই নিয়মে লঘু গুরু হওয়া, আশা করা যায় না ; কেননা প্রত্যেক তালের জন্ত, পৃথক কোন বিশেষ ছন্দ নিরূপিত নাই । নানা ছন্দের পত্ত যে কোন তালে গাওয়া হইয়া থাকে,, কারণ সঙ্গীতের তালের ছন্দ সকলই মাত্রা-বৃত্ত, ইহা পূর্বেই ব্যক্ত হইয়াছে ; গাইবার সময় সেই সকল ছন্দের মাত্রা সমষ্টির ব্যতিক্রম না হইলেই লয় রক্ষা হয় । কিন্তু এক এক তালের যে এক এক প্রকার ছন্দ আছে, যদ্বারা উহাদের পার্থক্য বিধান হয়, তাহাই উপরে বর্ণিত হইল । একই তালের হিন্দী গানাপেক্ষা বাঙ্গালা গানে বর্ণ-সংখ্যা অধিক ; এই হেতু বাঙ্গালা গানে কতক ছন্দ রক্ষা হয় । কিন্তু হিন্দী গানে বর্ণান্নতা জন্ত, আশ্, কম্পন, গিট্কারীর যথেষ্ট স্থান পাওয়া যায় ; বাঙ্গালা গানে তদ্রূপ হয় না ।

কালার্বৎ ওস্তাদগণ গাইতে ও বাজাইতে স্মৃদ্ধ হইলেও, যেমন তাঁহাদের সাদৃশ্য বোধ প্রায় নাই, তেমনি তাঁহাদের তালেরও মাত্রা বোধ একেবারে নাই । তাঁহারা কোন তালেরই ছন্দ অবিকৃত রাখিয়া প্রায় গান না ; ছন্দ অব্যক্ত রাখাই, তাঁহাদের নিকট প্রশংসার কার্য বলিয়া গণ্য ; কারণ ঠেকাদার বাদক যাহাতে শীঘ্র ঠেকা ধরিতে না পারিয়া অপ্রতিভ হয়, ইহাই তাঁহাদের ওস্তাদীপনার প্রধান উদ্দেশ্য হইয়াছে । ইহাতে এই ফল হইয়াছে যে, প্রচলিত হিন্দু সঙ্গীতে ছন্দ একেবারে উঠিয়া গিয়াছে ; এবং সঙ্গীতোপজীবদিগের মধ্যে কাহারও ছন্দের নিয়মামুখ্যবান না থাকাতে, হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে এক শ্রেণীর গানই পৃথক করিয়া রাখা হইয়াছে যাহারা ছন্দের নিয়মে বদ্ধ নহে । ছন্দ, ব্যবসায়ী লোকদিগের মধ্যে প্রায়ই প্রচলিত নাই । প্রচলিত গান প্রণালীর মধ্যে ক্রপদ গানে কতক ছন্দ দেখিতে পাওয়া যায় ; কিন্তু খেয়াল ও টপ্পা ছন্দের দিক্ দিয়া যায় না ।

ক্রপদ গানে স্মৃদ্ধের যে সঙ্গত হয়, সেই সঙ্গতে পরণ ধরিলে, লয় ঠিক থাকিলেও, প্রশ্ন অর্থাৎ তালি ও ফাঁকের স্থান অব্যক্ত ও অস্পষ্ট হইয়া পড়াতে, গায়ককে সর্বদা নিজে তাল দিয়া গাইতে হয় । খেয়ালে সে রীতি নাই, খেয়ালে যে তান দেওয়া হয়, তাহা তালে বাঁধা থাকে না ; এই জন্ত খেয়াল গায়কগণ সঙ্গতকারকে ঠেকায় পরণ ধরিতে দেন না ; তাঁহাকে কেবল ঠেকাটী মাত্র বাজাইতে হয়, গায়ক সেই ঠেকা অবলম্বনে যত ইচ্ছা তান কর্তব্য করেন । ইহাতে ক্রপদ ও খেয়ালে পরস্পর বিপরীত রীতির উদ্ভব হইয়াছে ; ক্রপদে সঙ্গতকারের যথেষ্ট স্বাধীনতা ; গায়ক নিজে তাল রাখিয়া, যেন পাথোয়াজ বাদকের অধীনে ঠেকার কার্য করেন । খেয়ালে গায়কের যথেষ্ট স্বাধীনতা ; সঙ্গতকার কেবল ঠেকা ধরিয়া থাকেন । এই হেতু ক্রপদে প্রথমে

আলাপ করার রীতি হইয়াছে, বাহাতে গায়ক ষষ্ঠে স্বাধীনতা সহকারে কড়কণ তান-কৰ্ত্তব করিয়া লন । যেখানে ধ্রুপদ গায়ক গীতের মধ্যে তান বাঁট করেন, সেই খানেই প্রায় সঙ্গতকারের সহিত তাঁহার বিবাদোপস্থিত হয় ; কারণ তখন উভয়েই নাকি স্বাধীন পথাবলম্বী । ইহাতেই প্রতিপন্ন হইতেছে যে, প্রচলিত নিয়মে পাখোয়াজের সঙ্গত, গানের তালের সাহায্যকারী নহে । সঙ্গতকার মাদ্ধিকিও যেন দ্বিতীয় গায়ক । অতএব এ তত্ত্বভয়ের শাসনার্থ তৃতীয় ব্যক্তির নিতান্ত প্রয়োজন হয় ; তাহা না হইলে বিভণ্ডা নিবারণিত হয় না ।

তালের চারি গ্রহ ।

পূর্বে ১২শ পরিচ্ছেদে বিবৃত হইয়াছে যে, কোন প্রাচীন গ্রন্থকারের মতে তালের চারি প্রকার গ্রহ, অর্থাৎ ধরণ ; ষথা,—সম, বিষম, অতীত ও অনাগত । আবার কোন কোন গ্রন্থকারের মতে কেবল তিন প্রকার গ্রহ—সম, অতীত ও অনাগত ; তাহাতে বিষম গ্রহের উল্লেখ নাই । প্রথমত, তালগ্রহের যে কি অর্থ, তাহা মীমাংসিত হওয়া উচিত ; কেননা অনেকে উহার তাৎপর্য না বুঝিয়া, গোলমাল করিয়া ফেলেন । গ্রহ শব্দের অর্থ ধরণ, ইহা সকলেরই স্বীকার্য । কেহ কেহ তালির অর্থ তাল শব্দ গ্রহণ করিয়া, অর্থাৎ ছন্দের প্রশ্নন স্থানে যে করতালি অথবা অন্ত কোন আঘাত দেওয়া যায়, সেই আঘাতার্থে তাল শব্দ গ্রহণ করিয়া, ভ্রমে পতিত হন । তালের আদি অর্থ ঐ প্রকার ছিল বটে ; কিন্তু পরে ব্যবহার বশতঃ ঐ অর্থ পরিবর্তিত হইয়াছে :—যেমন চোতাল এক প্রকার ছন্দ ; রূপক তাল অন্য এক প্রকার ছন্দ, ইত্যাদি ; অতএব তাল গ্রহণের অর্থ ঠেকার ধরণ ; এবং সম, অতীত ও অনাগত, ইহারা ঐ ধরণের বৈলক্ষণ্য মাত্র । সম গ্রহের অর্থে সংস্কৃত গ্রন্থসকলেতে মত-বৈধ নাই । যে সময়ে গান আরম্ভ হয়, ঠিক তন্মুহূর্ত্তে ঠেকা ধরাকে সম গ্রহ কহে * । সংস্কৃত গ্রন্থাদির শ্লোক লক্ষণে অতীত ও অনাগত গ্রহের তাৎপর্য তত বিশদ নহে ; এবং বিভিন্ন গ্রন্থে উহাদের লক্ষণও পরস্পর বিসম্বাদী । গ্রন্থকর্ত্তাগণ গানের দৃষ্টান্ত দ্বারা নিজ নিজ লক্ষণের অর্থ পরিষ্কার না করাতে, আধুনিক কালে বিভিন্ন লোকে উহাদের বিভিন্ন প্রকার ব্যাখ্যা করে । “সংগীত-দর্পণের” মতে অগ্রে গান আরম্ভ করিয়া পরে তাহার ঠেকা ধরাকে অতীত গ্রহ বলে , এবং অগ্রে ঠেকা ধরিয়া পরে গান

* “গীতাদি সমকালান্ত সমপাণিঃ সমগ্রহঃ ।” সঙ্গীত-দর্পণ ।

* “গীতোচ্চারণ কালে তুয়া তালস্ত সঙ্গতি ।

তদাসম ইতি শ্লোকঃ সমকাল সমুত্তবাৎ ।” সঙ্গীত-সময়সার ।

আরম্ভ করাকে অনাগত গ্রহ বলে * । সংস্কৃত “সংগীত-সময়সার” নামক গ্রন্থের মতে অতীতানাগতের অর্থ উহার বিপরীত :—অর্থাৎ সংগীত-দর্পণে যাহাকে অতীত ও অনাগত বলে, শেষোক্ত গ্রন্থে তাহাকে অনাগত ও অতীত বলে † । পবিত্র উক্ত সংগীত-সময়সারের লক্ষণই যুক্তিসংগত বোধ হয় ; কেন না ঐ মতের সহিত শব্দের অর্থগুলির উত্তম সামঞ্জস্য হয় :—অনাগতে, কি না ভবিষ্যতে, যে গ্রহ, অর্থাৎ গানের পর ঠেকা ধরা হইলে, তাহা অনাগত গ্রহ হয় ; এবং অতীতে, কি না ভূতে, যে গ্রহ, অর্থাৎ অগ্রে ঠেকা আরম্ভ করিয়া পরে গান ধরিলে, অতীত গ্রহ হয় ।

যাহারা ছন্দের প্রস্থানোপরিহ্র আধাতকে তালের অর্থ মনে করেন, তাঁহাদের মতে, কোন তালানাগতের উপর গান ধরিলে সম-গ্রহ হয়, এবং তাহার পূর্বে গান ধরিলে অনাগত, এবং পরে ধরিলে অতীত গ্রহ হয় । এই প্রকার ব্যাখ্যা যে ভ্রমাত্মক, তাহা দেখাইতেছি । “নিমক হাবাম্‌নে মূলক ডুবায়, হজরত যাতা লগুনকো”, এই প্রসিদ্ধ লখনৌ তুংরীর গানটী অনেকেই জানেন ; ইহাতে প্রস্থনের, অর্থাৎ তালানাগতের ভাগ, ও মাত্রা এই রূপ :—

| নি . ম : ক . হা | রাম্ : নে | ম্ . ল : ক . ডু | বা : রা | ইত্যাদি

ঐ গানটী তালানাগতের উপরেই আরম্ভ হইতেছে । পূর্বোক্ত মতে, উহাতে কেবল সম গ্রহই আছে বলিতে হয়, উহাতে অতীতানাগত হয় না, কারণ তাহা করিতে গেলে, হয় উহার আদিতে দুই একটি শব্দ নতন যোগ করিতে হয়, না হয় উহার প্রথম দুই একটি অক্ষর ত্যাগ করিতে হয়, তাহা হইলে উহা তালানাগতের পূর্বে, কিম্বা পরে, আবিস্ত হইতে পারে । কিন্তু তাহা করাও সম্ভব হয় না, কেন না তাহাতে গানের পণ্ড বিকৃত হইয়া যায় । উক্ত মতে “শাহজাদে আলম, তেরে লিয়ে, জঙ্গল সহর বিয়াবান ফিরি”, এই গানটী অনাগত গ্রহের বলিতে হয়, কারণ ঐ গানটীতে তালানাগতের ভাগ এইরূপ :—

: শা . হ | জা :—দে | আ : লম্ | তে : রে . লি | যে ইত্যাদি ।

অর্থাৎ ঐ গানে ‘শাহ’ এই দুই অক্ষরের পবে তালানাগত পড়িতেছে, তজ্জগাই অনাগত

* “গীতাঙ্গী বিহিতে পশ্চাত্তাল বৃত্তিবিবীচিতে ।

অকীতাখ্যো গ্রহোজ্জ্বলঃ সোৰপাণিবিতিস্মৃতঃ ।

পূৰ্ব্বঃ তাল প্রবৃত্তিঃ স্তাৎ পশ্চাদ্‌গীতাদিকচ্যতে ।

অনাগতঃ স বিজ্ঞেয়ঃ স এব পবিপাণিকঃ ।” সঙ্গীত-দর্পণ ।

† “গীতাবল্লভে যদা পূৰ্ব্ব সমুচ্চাৰ্য্যাক্ষবৎ ।

তালস্ত স্তাসনাদ্‌ বাক্ত তদৈবানাগত গ্রহ ।

তালস্তদাতীত ইতি গ্রহঃ প্রোক্তঃ পুরাতনৈঃ ।” “সঙ্গীত-সময়সার ।

গ্রহ। উক্ত মতানুসারে ঐ গানে যদি অতীত গ্রহ করিতে হয়, তবে অগ্রে তালান্বিত দিয়া 'শাহ' বলিতে হয় : যথা,—

| শ। হ। জা :—দে। আ : লম্ | তে : রে . লি . য়ে

এক্ষণে দেখা যাইতেছে যে, উক্ত মতে ঐ গানটিতে সম গ্রহ হওয়ার সুবিধা নাই, কারণ সম গ্রহ করিতে হইলে 'শাহের' উপর তালি দিতে হয়, তাহাতে গানটি বেতাল হইয়া যায়; অথবা 'শাহ' পরিত্যাগ করিয়া 'জাদে' হইতে আরম্ভ করিতে হয়, তাহাও নিতান্ত অসঙ্গত। তবে কি এরূপ মনে করিতে হইবে যে, সকল গানে সম, অতীতাদি, তিন প্রকার গ্রহ হয় না? প্রাচীন গ্রন্থকারদিগের বোধ হয় সে অভিপ্রায় নহে। অতএব উক্ত প্রকার সমাভীতের ব্যাখ্যা সঙ্গত বোধ হয় না। ভিন্ন ভিন্ন গানের পণ্ডের বন্ধন বিভিন্ন প্রকার; সেই বন্ধনের ইতর বিশেষে, কোন গান প্রশ্নের উপর আরম্ভ হয়, কোন গান প্রশ্নের পর বা পূর্বে আরম্ভ হয়। কিন্তু নিয়মিত প্রশ্ন যুক্ত সকল গানেই তাল আছে। তালের নিয়মগুলি যদি যুক্তিসংগত হয়, তাহা সকল গানেরই উপযোগী হইবে। অতএব সম, অতীত ও অনাগত নামক তালের গ্রন্থত্রয়ের পূর্বোক্ত প্রথম ব্যাখ্যাটাই ঠায়া বোধ হয়। তালের যে কোন স্থান হইতেই গান আরম্ভ হউক, সময়ের উপর বা ফাঁকের উপর, অথবা ১ম বা ৩য় তালির উপরেই হউক, কিম্বা তাল পদের যে কোন মাত্রার উপরই আরম্ভ হউক, গানের সহিত তালের ঠেকা ঠিক সেই স্থান হইতে ধরাকে সম গ্রহ বলে; সেই হেতু উহার আর এক নাম 'সমপাশি', অর্থাৎ একই সময়ে বাঁয়া মৃদঙ্গাদিতে হাত ফেলা ও গান ধরা। ঐ স্থানের পূর্বে ঠেকা ধরিলে অতীত, ও পরে ধরিলে অনাগত, গ্রহ হয়। এই নিয়ম সকল গানের পক্ষেই খাটে। গানকে প্রধান করিয়া বাদক যেমন তাহার সহিত ঐ তিন প্রকার গ্রহে ঠেকা বাজাতে পারেন, বাজকেও তদ্রূপ প্রধান করত, গায়ক ঐ তিন গ্রহ করিয়া গানারম্ভ করিতে পারেন।

ফলত ঐ গ্রন্থত্রয়ের যে ব্যাখ্যাই ঠায়া হউক না কেন, উহা অবলম্বন করিয়া কেহ কখন তাল শিক্ষা করে না; এবং উহা অনবলম্বনে শিক্ষার বা সাধনার কিছুই ব্যাঘাত হয় না; বরং তদবলম্বনে গোলমালই বৃদ্ধি হয়। ইহাতেই বোধ হয় যে, তালের ঐ গ্রন্থত্রয় সংস্কৃত কোর গ্রন্থকারকের একটা মনগড়া নিয়ম মাত্র; উহার ব্যবহার কেবল 'ঢেকির কচকচি' সার। সংস্কারবিকৃত গোঁড়া লোকে বলিতে পারে যে, প্রাচীন কালীয় লোকের বুদ্ধি অতিশয় সূক্ষ্ম ছিল, তাঁহারা যাহা যাহা করিতেন, তাহা আধুনিক কালের স্থূল বুদ্ধি লোকে বুঝিতে পারে না। ইহা যে কেবল কুতর্ক তাহার সন্দেহ নাই। ঐ গ্রন্থত্রয়ের অকর্মণ্যতা দেখাইতেছি। মনে কর, গায়কে এমন একটা নূতন

গান ধরিল যাহার উত্থান সমে, কি ফাঁকে, কি অন্ত কোন তালে, তাহা কতক খানি না গাইলে, বুঝা যায় না ; এমন অবস্থায় বাদক সেই গানে উক্ত তিন গ্রহ কি প্রকারে দেখাইবে ? এ প্রকার গান সর্বদাই হইতেছে । পূর্বাহ্নে গানের অবস্থা বলিয়া না রাখিলে, তালের তিন গ্রহ করিয়া বাজান কখনই সম্ভবে না । কিন্তু তাহা কেহ কখন বলে না, এবং না বলাতে সঙ্গতের কোনই অসুবিধা হয় না, বাদক যে মুহূর্ত্তে তালটী বুঝিতেছে, তখনই ঠেকা ধরিতেছে । এই সকল কারণেই, সংস্কৃত গ্রন্থের ঐ গ্রন্থয় সংগীত সমাজে প্রচলিত হয় নাট ; কেবল নাম মাত্র রহিয়াছে । অনেক গায়ক ও বাদক অতীতানাগতের কোন অর্থ বুঝেন না ; অথচ গান বাজার সময় অতীতানাগত করিতেছি বলিয়া যে ভাণ করেন, তাহা সকলই ‘হাঙ্গাম্’ (মিথ্যা) ।

এক্ষণে জিজ্ঞাসা হইতে পারে যে, চৌতাল, ধামার প্রভৃতির প্রথম তালিকে ; কাওআলী. যৎ, প্রভৃতির দ্বিতীয় তালিকে ; রূপক ও তেওয়ার শেষ তালি বা ফাঁককে ‘সম’ বলা হয় কেন ? ইহার তাৎপর্য্য এই,—বাদক গানের সহিত যে ঠেকা ধরেন, তাহা গানের সহিত সমান ছন্দে চলিতেছে কি না, এবং তিনি বোল পরণ যেমন করিয়াই কেন বাজান না, তাহা গানের সঙ্গে সমান লয়ে যে চলিতেছে, তাহা তালের অন্ত্যন্ত স্বানীপেক্ষা, ঐ ঐ স্থানেই বিশেষ প্রকাশ করিয়া দেখান হয়, তজ্জগুই উহার নাম ‘সম’ (তুল্য) রাখা হইয়াছে ; অর্থাৎ ঐ স্থানেই গানের সহিত ঠেকার সমান লয়ের (সম-গ্রহের) প্রমাণ ।

কোন কোন সংস্কৃত গ্রন্থকারের মতে ‘বিষম’ নামক গ্রহের উল্লেখ দৃষ্ট হয়, ইহা পূর্বে বলিয়াছি । কেহ কেহ মনে করেন, গান বাজ ‘আড়ে’ ধরাকে বিষম-গ্রহ বলে । আড়ে গাওয়ার চলিত অর্থ এই যে, তাল ছন্দের প্রস্থনের উপর গানের যে অক্ষর স্বাভাবিক রূপে উচ্চারিত হয়, সেই অক্ষর প্রস্থন পড়িবার অর্দ্ধ মাত্রা পরে উচ্চারিত হইলে, তাহাকে আড় বলে । কিন্তু এ অবস্থায় আড়ে গাওয়ারও সম, অতীত, অনাগত তিন প্রকার গ্রহই হইতে পারে । আবার সঙ্গদা আড় করিয়া গাইলে ঐ এক ছন্দই হয়। যায় । যেমন কাওআলী আড় করিয়া গাওয়াতে, আড়াঠেকার উৎপত্তি হইয়াছে ; ইহাতে তালের কোনই বৈষম্য নাই, যে তাহাকে বিষম-গ্রহ বলা যাইবে । তাহা হইলে কাওআলীর বিষম-গ্রহ আড়া, খেমটার বিষম-গ্রহ আড়খেমটা, টিমা-তেতালার বিষম-গ্রহ মধ্যমান, এইরূপ বলিতে হয় । সংস্কৃত শ্লোক লক্ষণানুসারে বিষম গ্রহের অর্থ আন্তস্তে গানের সহিত অনিয়মে ঠেকা ধরা* । তালের অনিয়মকে বেতালা অথবা

ছন্দঃপতন কহে । ইহা কখন ঠেকা ধরার একটা নিয়ম হইতে পারে না । অতএব বিষম-গ্রহ নিতান্ত কৃত্রিম ও কল্পিত কথা । বোধ হয় সময়ের বিপরীত বিষম-সম-গ্রহ হইলেই তাহার একটা বিষম-গ্রহ চাই, এই বিবেচনায় কোন প্রাচীন গ্রন্থকার উহা কল্পনাভরে লিখিয়া দিয়াছেন ; বাস্তবিক উহা তালের কোন নিয়ম নহে * ।

লয়ের স্ব গতিভেদ ও তাহার উদ্দেশ্য ।

প্রাচীন সংগীত-শাস্ত্রকার লয়ের তিন প্রকার গতিভেদ করিয়াছেন ; যথা—ক্রত, মধ্য ও বিলম্বিত † । ইহার যদি এরূপ ব্যাখ্যা করিতে হয় যে, লয় ঐ তিন প্রকারের কমি বেশি হইতে পারে না, তাহা হইলে ঐ তিন লয়কে গানের গতি বলা যায় না ; কারণ গান গাওয়ার গতি অসংখ্য প্রকার হইতে পারে । সংস্কৃত গ্রন্থাদির লক্ষণানুসারে উক্ত তিন প্রকার লয়েয় অর্থ এই :—ক্রতের দ্বিগুণ কালে মধ্য, এবং মধ্যের দ্বিগুণ কালে বিলম্বিত ‡ ; অর্থাৎ এক এক মাত্রায় এক একটা ক্রিয়া, কি না এক একটা স্বর, উচ্চারিত হইলে, তাহাকে যদি মধ্য লয় বলা যায়, তাহা হইলে সেই ক্রিয়াটা দুই মাত্রা ব্যাপক হইলে, বিলম্বিত লয় হইবে ; এবং সেই এক মাত্রার কালে দুই দুইটা ক্রিয়া, বা বর্ণ, উচ্চারিত হইলে, তাহাকে ক্রত লয় বলা যাইবে । ইহাকে ভাষা কথায় ঠা, দুন, ও চৌদুন বলে ; যেমন মেচকের দুন কৌণিক, মেচকের চৌদুন দ্বিকৌণিক ; আবার, মেচকের ঠা বিশদ, কৌণিকের ঠা মেচক, ইত্যাদি । অতএব, মনে কর, কাণ্ডআলীর সহজ এক ফেরের কাল মধ্যে যদি দুই ফের সম্পন্ন হয়, তাহাকে ক্রত লয় বলা যায় ; এবং ঐ সহজ এক ফেরের দ্বিগুণ কাল ব্যাপিয়া, যদি এক ফের মাত্র সম্পন্ন হয়, তাহাকে বিলম্বিত বলা যায় । যথা :—

* উক্ত সম অতীতাদি গ্রহ চতুষ্টয় সম্বন্ধে সংস্কৃত গ্রন্থাদিগের যথার্থ অভিপ্রায় না বুঝাতে, উহা তালের তিন তালি ও এক কঁক বলিয়া, অনেকের ভ্রান্তি আছে । পূর্বে আমারও ঐ ভ্রম ছিল, কারণ তখন উহাদেব সংস্কৃত লক্ষণ সকল আমার দেখা হয় নাই । কিন্তু আশ্চর্য্য এই যে, ‘সঙ্গীতসার’ ও ‘স্বরঙ্গমঞ্জরী’র গ্রন্থকর্তাগণ সংস্কৃত সঙ্গীতগ্রন্থাদি দেখিয়াও, ঐ ভ্রমে পতিত হইয়া, উক্ত চারি গ্রন্থের ঐ রূপ অশুদ্ধ ব্যাখ্যা উক্ত গ্রন্থেই সন্নিবিষ্ট করিয়াছেন ।

† “তালঃ কাল ক্রিয়ামাণঃ লয়ঃ সাম্যমথ্যগ্রিয়াঃ ।

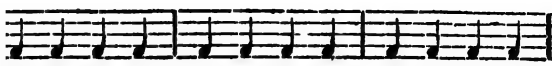
বিলম্বিতঃ ক্রতঃ মধ্যঃ তদ্ব মোষণঃ যনঃ ক্রমাৎ ।” অমরকোষ ।

‡ “ক্রতো মধ্যো বিলম্বশ্চ ক্রতঃ শীঘ্রতমোমতঃ ।

দ্বিগুণৌ দ্বিগুণৌ ত্রৈলোক্যৌ তন্মাত্রায়া বিলম্বিতৌ ॥” সঙ্গীত-দর্পণ ।

মধ্য লয়। (সহজ)

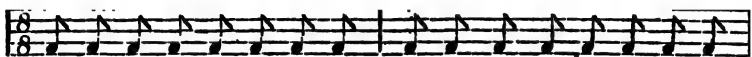
+ ৩ ০ ১



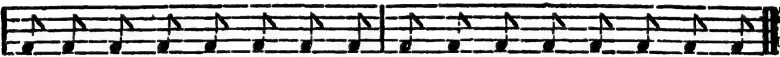
| ধা:ধিন্:ধিন্:ধা | ধা:ধিন্:ধিন্:ধা | ধা:তিন্:তিন্:তা | না:ধিন্:ধিন্:ধা ||

ঋত লয়। (দ্বন)

+ ৩



| ধা:ধিন্:ধিন্:ধা:ধা:ধিন্:ধিন্:ধা | ধা:তিন্:তিন্:তা:না:ধিন্:ধিন্:ধা ||



| ধা:ধিন্:ধিন্:ধা:ধা:ধিন্:ধিন্:ধা | ধা:তিন্:তিন্:তা:না:ধিন্:ধিন্:ধা ||

বিলম্বিত লয়। (টিমা)

+ ৩ ০ ১



| ধা:—:ধিন্:— | ধিন্:—:ধা:— | ধা:—:ধিন্:— | ধিন্:—:ধা:— |

+ ৩ ০ ১



| ধা:—:তিন্:— | তিন্:—:তা:— | না:—:ধিন্:— | ধিন্:—:ধা:— ||

উক্ত মধ্য লয়ে কাওআলীর তিন তালি ও এক ফাঁক লইয়া, চারি পদে চারি ছেদ লাগিয়াছে ; ঋত লয়ে ঐ চারি ছেদে দুই ফের সম্পন্ন হইয়াছে, কিম্বা দুই ছেদেই এক ফের সম্পন্ন হইয়াছে ; বিলম্বিত লয়ে ঐ প্রকার আট ছেদে তিন তালি ও এক ফাঁক লইয়া পূর্ণ এক ফের সম্পন্ন হইয়াছে । অতএব মধ্যের অর্দ্ধকাল ঋতে এবং দ্বিগুণ কাল বিলম্বিতে । উহাতেই মালুম হইবে যে, ঐ ঋতের দ্বিগুণতর জলদ অর্থাৎ আট দ্বন করিয়া, এবং ঐ বিলম্বিতের দ্বিগুণতর ঠা করিয়া, গাওয়া বাজান অতীব দুঃসাধ্য । সেই জন্য উক্ত তিন প্রকার মাত্র লয়ের কথাই প্রচলিত আছে ।

কাওআলী (তেতালা) ও চোতাল ভিন্ন অন্য তালে ঐ প্রকার তিন লয়ে গাওয়া

বাজান সম্ভব হয় না ; কেননা চৌতাল ও তেতালার প্রত্যেক ছন্দকে যে রূপ ২-এর শক্তি দ্বারা ভাগ করা যায়, অন্যান্য তালের ছন্দকে সে রূপ করিয়া ভাঙ্গা যায় না। এই জন্য সেতারাদির গতে কাওআলী ও চৌতাল কিম্বা একতাল ভিন্ন অন্য তাল ব্যবহার হয় না ; কারণ ঠা-দুন কিয়ট সেতারের গতের জীবন।

ঐ সকল তালের ঠেকার এক ফেরের কাল মধ্যে গানে তালেব দুই ফের নিম্পন্ন করাকে দুন কহে ; এবং ঠেকার দুই ফেরের কাল মধ্যে গীতাদিতে সেই তালের এক ফের সমাধা করাকে ঠা অর্থাৎ বিলম্বিত লয় কহা যায়। রূপদ গানেই ঐ রূপ ঠা-দুন করিয়া গাওয়া প্রসিদ্ধ ; তাহা বেরূপ করিয়া গাইতে হয়, তাহার দৃষ্টান্ত দ্বিতীয় ভাগে গানের স্বরলিপিতে পাওয়া যাইবে। পরন্তু উক্ত তিন প্রকার লয়ে গাওয়ার ও বাদনের রীতি কুত্রাপি দৃষ্ট হয় না। ঠা ও দুন, যাহাকে বিলম্বিত ও মধ্য বলা যায়, কিম্বা মধ্য ও দ্রুত বলা যায়, এই দুই প্রকার লয়ে গাওয়াই সচরাচর প্রচলিত ; কারণ তাহাই সহজ ও সুসাধ্য। চৌ-দুন গাওয়া বহুতর অভ্যাস সাপেক্ষ, সুতরাং সাতিশয় কঠিন কার্য। এই জন্য কখন কখন এরূপও মনে হয় যে, শাস্ত্রোক্ত দ্রুত, মধ্য ও বিলম্বিতের অর্থ অন্য প্রকার, অর্থাৎ উহা গানের ব্যবহৃত তিন প্রকার সাধারণ গতির সংজ্ঞা মাত্র ; যেমন একটি গান ধীরে ধীরে গাওয়া যায়, ও দ্রুতও গাওয়া যায় ; এবং ঠাও নহে, দ্রুতও নহে, এমন যে গতি, তাহাই মধ্য লয়। বস্তুতঃ ঐদৃশ ব্যাখ্যার সহিত উক্ত শব্দগুলির প্রকৃত অর্থের মিল হয়।

এক্ষণে গানের গতি ভেদ হওয়ার কোন অর্থ আছে কি না, এবং কি কারণে ও কি প্রকার নিয়মে গতির বিভিন্নতা হওয়া উচিত, তাহার তত্ত্বাহুসন্ধান করা যাউক। গানের ব্যবহৃত মাত্রাকালের কোন নির্দিষ্ট পরিমাণ নাই ; অর্থাৎ এক সেকেন্ড, কিম্বা এক মিনিট, কিম্বা এক নাড়ী, অথবা এক নিমেষ, এ রূপ কিছুই নিরূপিত নাই, ইহা ১৬৪ পৃষ্ঠায় বলিয়াছি। মাত্রার পরিমাণ গায়কের স্বেচ্ছাধীন। এই হেতু একই গান ঠা—অর্থাৎ শ্লথ—গতিতে, এবং জলদ অর্থাৎ দ্রুত গতিতে, গাওয়া যাইতে পারে। আমাদের মধ্যে এরূপ প্রথাই অধিক যে, গান ও গত্ প্রথমে ঠা-এ ধরিয়া, ক্রমে তাহার গতি বৃদ্ধি করত শেষে যখন আর দ্রুততর গাওয়া অসম্ভব বোধ হয়, তখন কাস্ত দ্রুতওয়া হয়। সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থের লিখিত দ্রুত, মধ্য ও বিলম্বিত, এই তিন প্রকার লয়ের বর্ণনা হইতে ঐ কুপ্রথার উৎপত্তি হইয়াছে। উহার এ রূপ তাৎপর্য নহে যে, প্রত্যেক গানই ঐ তিন প্রকার লয়ে গীত হইবে। সংগীত-ব্যবসায়ী ওস্তাদদিগের কুশিক্ষা ও অববেকতা নিবন্ধন হিন্দু সংগীতে ঐ প্রকার নানা ব্যভিচার প্রবিষ্ট হইয়াছে।

প্রত্যেক গানের রস ও ভাবার্থানুসারে তাহার লয়ের গতি নিরূপিত হওয়া উচিত,

যেমন, কোন গভীর বা উন্নত ভাব, কিম্বা ভয়, হতাশ, শোক, চিন্তা, গর্ব, প্রার্থনা, আশীর্বাদ, শাস্তি, প্রভৃতি ব্যক্তক গান সকল নরম আওয়াজে গীত হওয়া উচিত, তেমনি তাহাদের গতি ম্লান, অর্থাৎ ঠা, হওয়া উচিত ; যে সকল গানে প্রশংসা বা যশোবর্ণন হয়, কিম্বা কোন প্রবল বাসনা, সংকল্প, উদ্বেগ, ক্রোধ, ভেজ, ব্যস্ততা, আনন্দ, আশা, ব্যঙ্গ, প্রভৃতির ভাব প্রকাশ পায়, তাহারাই যেমন প্রবল ধ্বনিতে গীত হইবে, তেমনি তাহাদের গতিও দ্রুত হইবে । কিন্তু আমাদের সংগীতচর্চা ও ব্যবসায়ী ওস্তাদগণের অশিক্ষা ও অজ্ঞতা বশতঃ আধুনিক হিন্দু সংগীতে ঐ সকল বিষয়ের কোন বিচার নাই । অভ্যুদিত বংশীয় শিক্ষিত যুবকগণের মধ্যে সংগীতালোচনার বুদ্ধির সহিত ঐ সকল বিষয়ে লোকের স্মৃতি উদ্ভিত হইবে, ইহা সম্পূর্ণ আশা করা যাইতে পারে ।

গানের স্বর কোথাও প্রবল, কোথাও দুর্বল রবে গাওয়ার বিষয়, স্বরলিপিতে প্রকাশ রাখার জন্ত, তদুপযোগী কতকগুলি সংকেত যেমন স্বরের মাথায় প্রয়োগ হয়, যাতঃ ৮৪ পরিচ্ছেদে প্রকটিত হইয়াছে, সেই রূপ কোথাও দ্রুত, বিলম্বিত প্রভৃতি গতিতে গাওয়ার জন্ত, তদর্থ জ্ঞাপক বিশেষ বিশেষ শব্দ সুরাবলির উপরিভাগে ব্যবহার হইবে ; যেমন ধীরে ধীরে, অতি ধীরে, অল্প ধীরে ; দ্রুত, অতি দ্রুত, অল্প দ্রুত, দ্বিগুণ দ্রুত, ইত্যাদি ।








গানের কোন বিশেষ বিশেষ স্থানের রসাতুরোধে, গায়ক সেই স্থানের গতি স্বীয় ইচ্ছানুসারে দ্রুত বিলম্বিত করিবেন, অথবা সম লয়ে উচ্চারণ, কিম্বা কোন অলংকার প্রয়োগ করিবেন, তজ্জন্ত, তথায় “ইচ্ছামত” এই কথা লিখা থাকিবে । তলের স্বাভাবিক লয় ভঙ্গ করিয়া, যেখানে দ্রুত, বা বিলম্বিত গতিতে গাওয়া হয়, তাহার পরে আবার সমান লয়ে গাইতে হইলে, সেই স্থানে—“লয়ে”—এই কথাটি লিখা থাকিবে ।

মাত্রামান স্বল্প ।




















নব্য শিক্ষার্থীরা পক্ষে বিনা সাহায্যে, গানের আত্মোপদেশে লয়ের গতি সমান ও অপরিবর্তিত রাখা, সহজ নহে । সংগতকার দ্বারা বাঁয়াদির ঠেকাও সম্যক সাহায্যপ্রদ হয় না ; কেননা ঠেকার বাজে সময়ের বিভাগ প্রায়ই সে রূপ স্পষ্ট ভাবে থাকে না । অন্ততঃ সমান লয়ের সাধন জন্ত হস্তে, কিম্বা পায়ে, তালি দিবার যথেষ্ট অভ্যাস রাখিতে


হয়। ইউরোপে বর্তী যন্ত্রের দোলকের নিয়মে “মাত্রামান” (মেট্রোনোম্) নামক* এক প্রকার যন্ত্র বহু কাল প্রস্তুত হইয়াছে ; তাহার দোলকের দোলনের সহিত একটি ধ্বনি হইতে থাকে, তদ্বারা প্রথম শিক্ষার্থীর লয় অভ্যাস করার যথেষ্ট সাহায্য হয়। মাত্রা মানের দোলকের শিরোধেয়ে একটি ভার সংলগ্ন থাকে, তাহা উপর নীচে সরাইয়া দিলে দোলনের গতি ঠা দূন হয় ; এবং সেই ভারের সরহৃদ যন্ত্রের গাত্রে, গতির অল্পপাতাছুসারে অল্পপাত করা থাকে ; সেই অল্প দ্বারা গতির নির্দিষ্ট পরিমাণ পাওয়া যায়। তাহারই কোন পরিমাণকে মাত্রা রূপে গ্রহণ করিয়া, গানের তাল সাধনা করার সুন্দর সুবিধা হয়। বিলম্বিত গতির অঙ্ক ৫০ হইতে ১০০ ; মধ্য গতির অঙ্ক ১০০ হইতে ১৬০, দ্রুত গতির অঙ্ক ১৬০ হইতে ২০৮।

আমাদের প্রচলিত তালসমূহ লচরাচর যে যে গুণে বাদিত হয়, সেই সেই গতিতে মাত্রার কালপরিমাণ কত খানি, তাহার নিরিখ মাত্রামান যন্ত্রের কোন্ কোন্ অঙ্ক দ্বারা নির্দিষ্ট হয়, তাহা নিয়ে তালিকাবদ্ধ হইল :—

কাণ্ডআলী,	...	চতুর্মাত্রিক পদের মাত্রা	—		= ১৬০
এ	...	দ্বিমাত্রিক পদের মাত্রা	—		= ৮০
টিম-তেতালী,	মাত্রা	—  = ৮০
মধ্যমান,	মাত্রা	—  = ৮০
আড়াঠেকা,	...	চতুর্মাত্রিক পদের মাত্রা	—		= ১৬০
ঐ	...	দ্বিমাত্রিক পদের মাত্রা	—		= ৮০
চুংরী,	...	চতুর্মাত্রিক পদের মাত্রা	—		= ২০০

* এই যন্ত্র (Metronome) কলিকাতায় ইউরোপীয় বাজ যন্ত্রাদির দোকানে পাওয়া যায়।

হুঁস্রী,	...	দ্বিমাত্রিক পদের মাত্রা —	১০০
আছা,	.	দ্বিমাত্রিক পদের মাত্রা —,	১০০
হেপ্কা,	...	ঐ ঐ মাত্রা — 	১১২
কহারবা,	.	ঐ — ঐ মাত্রা — 	= ১১২
একতাল, মাত্রা — 	= ১৩৮
চৌতাল, মাত্রা — 	= ১০০
আড়থেম্টা, মাত্রা — 	= ১৬০
থেম্টা,	প্রত্যেক পদ বা তালি	— — 	= ৮০
অথবা মাত্রা —		= ১১২র অর্দ্ধ কাল = ২২৪
ভব্তদা, মাত্রা — 	= ১৭৬
যত,	...	মাত্রা — 	= ১৩৮এর অর্দ্ধ কাল ২৭৬
অথবা প্রত্যেক ছই তালি	..	— 	= ৪০
পোস্তা, প্রত্যেক ছই তালি	...	— 	= ৪০
ধামার, মাত্রা — 	= ১২২
তেওট, মাত্রা — 	= ১১২
রূপক, মাত্রা — 	= ১০০
আড়াচৌতাল, মাত্রা — 	= ১৬০
তেওরা, মাত্রা — 	= ২০৮
কাঁপতাল, মাত্রা — 	= ১২২
অবফাক, মাত্রা — 	= ১৭৬
পঞ্চমসওয়ারী, মাত্রা — 	= ১৮৪

গান-বিশেষে ঐ সকল তাল কখন ঠা, কখন দ্রুত, রূপেও ব্যবহার হইয়া থাকে সেই ঠা ও দ্রুতের অসংখ্য প্রকার গতি হইতে পারে ; ও সেই সকল গতিরও নির্দিষ্ট পরিমাণ ঐ মাত্রামানের অন্যান্য অঙ্ক দ্বারা সংকেতিত করা যায়। গানের স্বরলিপির উপরে, তালি কিবা মাত্রা = ম. ১০০, অথবা  = ম. ১১২, এই প্রকারে লিখিত

হইবে ; সেই অঙ্কের উপরে দোলকের ভারটী সরাইয়া দিলে, তাহার দোলনের কালে আবশ্যকীয় লয় পাওয়া যাইবে । কিন্তু সম্প্রতি আমাদের সংগীতে গীতাদির গতির একরূপ পুঙ্খানুপুঙ্খ বিচারের প্রয়োজন হয় না ; যখন হইবে, তখনকার জন্ত ঐ নিয়ম রহিল । উহার বিশেষ প্রয়োজন এই রূপ :—মনে কর, স্বর-রচয়িতা অনেক যত্ন ও বিবেচনার সহিত একটা গানে স্বর ও তাল সংযোজনা করত স্বরলিপি করিলেন ; সেই গানটী কি গতিতে গাইলে তাঁহার মনোমত রসের উদ্দীপনা হইবে, তাহা ঐ প্রকার মাত্রামানের অঙ্কপাত ব্যতীত নির্দিষ্ট হওয়ার উপায়ান্তর নাই । অতএব মাত্রামান অতীব প্রয়োজনীয় যন্ত্র । কিন্তু এখনও আমাদের প্রচলিত সংগীতে তাহার প্রয়োজন হয় নাই, ও তাহা কেহ ব্যবহার করিতেও শিখে নাই । স্বরলিপির ব্যবহারের সহিত উহারও প্রয়োজন ক্রমশঃ বৃদ্ধি হইবে, সন্দেহ নাই । স্বর-শলাকা (টিউনিং ফর্ক) দ্বারা যেমন স্বরের ওজন নির্দিষ্ট হয়, মাত্রামান দ্বারা তেমনি কালের পরিমাণ নির্দিষ্ট হইয়া থাকে ।

উপরে যে মাত্রামান যন্ত্রের কথা বলা হইল, তাহা কিছু মহার্ঘ । আমাদের সংগীতে মাত্রামানের প্রয়োজন বৃদ্ধি হইলে, স্বল্প মূল্যের যন্ত্রাদি ক্রমে এই দেশে প্রস্তুত হইতে থাকিবে । সম্প্রতি নিজে নিজে এক প্রকার “সূত্রদোলক” দ্বারা মাত্রামান প্রস্তুত করার এক সহজ উপায় বলা যাইতেছে । পৈতা কিম্বা তন্তুলা কোন সূতার একাগ্রে দেড় পয়সার ওজন পরিমাণ এক ক্ষুদ্র ভার বাঁধিয়া, সেই ভার হইতে $৪\frac{১}{২}$ ইঞ্চি অন্তরে ঐ সূতার একটা গ্রন্থি দিয়া, সেই গ্রন্থিতে সূতা ধরিয়া দোলাইলে, আন্দাজ এক মিনিটে ১৬০ বার করিয়া চলিবে ; তাহা পূর্বেক্ত মাত্রামান যন্ত্রের ১৬০ অঙ্কের সমান । ঐ সূত্র দোলকের কোথায় কোথায় ধরিয়া দোলাইলে, বাকি অঙ্কগুলি পাওয়া যাইবে, নিম্নে তাহার তালিকা দেওয়া যাইতেছে । কথা :—

ভার হইতে	...	$৪\frac{১}{২}$ ইঞ্চি অন্তরে	=	ম. ১৬০
" "	...	$৬\frac{১}{২}$ ইং	=	ম. ১৩৮
" "	...	$৯\frac{১}{২}$ ইং	=	ম. ১১২
" "	...	$১৩\frac{১}{২}$ ইং	=	ম. ৯৬
" "	১ ফুট	$১৭\frac{১}{২}$ ইং	=	ম. ৮০
" "	২ ফুট	$৬\frac{১}{২}$ ইং	=	ম. ৬৬
" "	৩ ফুট	$১০\frac{১}{২}$ ইং	=	ম. ৫০

১৬শ পরিচ্ছেদ :—রাগাদির গ্রাম-নিরূপণ।

প্রথম শিক্ষার্থীদিগকে স্বর সাধনের উপদেশ প্রদান কালীন প্রায়ই দেখা যায় যে, তাহাদের স্বাভাবিক গ্রাম অভ্যাস হইয়া, সারগম জ্ঞান হওয়ার পরও, কড়ি-কোমল স্বর অভ্যাস করা অতিশয় কঠিন হয়। ইহাতেই নিশ্চয় হইয়াছে যে, কড়ি-কোমলযুক্ত ঠাট কখনই স্বাভাবিক নহে। কড়ি-কোমল স্বর বিস্তৃত উচ্চারণ করার যে উপায় ঐহিক পরিচ্ছেদে বলা হইয়াছে, তাহা, ও অন্তান্ত কোন উপায়, দ্বারা বিকৃত ঠাট প্রথমশিক্ষার্থীকে সহজে অভ্যাস করাইতে পারা যায় না। কিন্তু কড়ি-কোমল স্বরবিশিষ্ট গান শুনিয়া, অশিক্ষিত লোকেও অস্বাভাবিক মনে করে না, বরং সন্তুষ্টই হয়; এবং সার্বগমের সম্পর্ক না রাখিয়া, মুখে মুখে কড়ি-কোমলযুক্ত রাগের গান শিক্ষা দিলে, ছাত্রেরা অনায়াসে শিক্ষা করে। ইহাতে প্রতীত হইতেছে যে, অনেক রাগ-রাগিণীর স্বাভাবিক প্রকৃত ঠাট এখনও বাহির হয় নাই; বাহা প্রচলিত হইয়াছে, তাহা রাগাদির স্বাভাবিক ঠাট নহে, কারণ স্বাভাবিক ঠাট হইলে, স্বরলিপি দ্বারা অনায়াসে প্রথম শিক্ষার্থীরা ঐ ঠাট অভ্যাস করতঃ, তাহাতে গান আদায় করিতে পারিত। ইহাতে কেহ এরূপ বলিতে পারেন যে, এ পর্য্যন্ত কত বিখ্যাত যন্ত্রী ও গায়ক হইয়াছেন, তাঁহারা সর্বদা যে সকল ঠাটে রাগাদি গাইয়া বাজাইয়া গিয়াছেন, তাহা স্বাভাবিক নহে ত কি? ইহার উত্তর এই যে, সার্বগম জ্ঞান যাত্রাও নাই, এমন অনেক লোক অতি প্রসিদ্ধ গায়ক ও যন্ত্রী হইয়াছেন, তাহার তুরি তুরি দৃষ্টান্ত পাওয়া যায়, তাঁহারা বাল্যকাল হইতে তোতাপাখীর জ্বায় মোখিক অভ্যাস সহকারে গান গাইয়াছেন। পরন্তু সারগম জ্ঞানভাবে গ্রামজ্ঞান হইতেই পারে না; অতএব তাঁহারা যে ঐ প্রচলিত ঠাটেই গাইতেন, এ কথা কে বলিল? তাহাই এই প্রস্তাবের বিবেচ্য।

যাঁহারা রাগ-রাগিণীর সার্বগম ও ঠাট স্থির করিয়াছেন, তাঁহাদের স্বরজ্ঞান থাকিতে পারে; কিন্তু গ্রামবোধ ছিল কি না সন্দেহ*। প্রচলিত রাগের মধ্যে এখনও অনেকের ঠাট নিশ্চয় হয় নাই; সেতারে খাষাণের গত্ ম-এর খরজে বাদিত হইয়া, তাহা সিদ্ধু বলিয়া পরিচিত হয়; ভৈরবী প-এর খরজে বাদিত ও গীত হইয়া, সিদ্ধু-ভৈরবী বলিয়া পরিচিত হয়; সিদ্ধু রি-এর খরজে গীত হইলে, ভৈরবীর জ্বায় বোধ হয়;

* অধুনা যাঁহারা গীতাদির স্বরলিপি করেন, তাঁহাদের খবরজ্ঞান থাকা স্বীকার্য্য বটে, কিন্তু তাঁহারা রাগাদির প্রচলিত ঠাট পূর্বাধি অবগত থাকেন বলিয়াই, ভুলসূত্রে গানের সার্বগম বাহির করেন। এই স্বরজ্ঞান যে যথেষ্ট নহে, তাহার প্রমাণ তাঁহারা পাইবেন, যখন তাঁহারা ভাবিবেন কি অল্প কোন যন্ত্রের সঙ্গত বিহীন, অনবগত বাগেব গীতেব সারগম বাহিব করিবেন, কিবা ইউরোপীয় ব্যাণ্ড-বাত্ত শুনিয়া তাহা কোন গানের সারগম লিপিবদ্ধ কবতঃ, তাহা পুণ্যকর সহিত মিলাইবেন।

পিলু ম-এর ধরজে গীত হইলে, কালাংড়ার জায় বোধ হয়। কিছু কাল পূর্বে বিশেষ বিশেষ লোকের ম-এর ধরজই কালাংড়ার স্বাভাবিক ঠাঁট বলিয়া বিশ্বাস ছিল, এবং এখনও অনেকের আছে। বাগেলীর রি ও ধ, আড়ানা ও বাহারের ধ, মালকৌশের ধ ও নি, কেহ বলেন কোমল, কেহ বলেন স্বাভাবিক; ধনত্রীর ঠাঁট এখনও বিস্তীর্ণ হইয়া নাই, কেহ বলেন তাহার গ মূলতানির জায় কোমল, কেহ বলেন ত্রীর জায় স্বাভাবিক। অনেককে সেতারে ভৈরবীর গত্ সা-এর স্বাভাবিক ঠাঁটে বাজাইতে দেখা গিয়াছে; যাহা ও কথকতা ব্যবসারীরা কোমল সুরবিশিষ্ট রাগের গান প্রায়ই স্বাভাবিক ঠাঁটে গাইয়া থাকেন, অথচ কেহই তাহা অস্বাভাবিক বা কুজ্জাব্য মনে করে না।

প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থসকলে রাগাদির যে যে প্রকার ঠাঁট প্রকাশ আছে, আধুনিক ঠাঁটের সহিত তাহার কিছুই ঐক্য হয় না। “ভিন্ন যড়্ জসমুৎপন্নো ভৈরবোপি রি-বর্জিতঃ”*,—ভৈরব, ভিন্ন ধরজ হইতে, উৎপন্ন হয়; ইহার তাৎপর্য্য কি? প্রাচীন সংগীতের সা আধুনিক সংগীতের সা হইতে ভিন্ন, কেন না তাহা বিকৃত হইত; প্রাচীন সংগীতের গ্রাম, এবং শুদ্ধ ও বিকৃত স্বর, আধুনিক সংগীত হইতে অনেক ভিন্ন। কিন্তু প্রাচীনকালে যে সকল রাগ-রাগিণী প্রচলিত ছিল, এখনও তাহার ব্যবহৃত হইতেছে। অধুনা কড়িকোমল সুরবিশিষ্ট রাগসকল যে যে প্রকার ঠাঁটে সম্পাদিত হয়, সেই প্রকার ঠাঁটে নিম্নর কোন রাগই কি সে কালে ছিল না? এমন কখনই হইতে পারে না। সে কালে যখন এত প্রকার রাগ প্রচলিত ছিল, তাহাদের কেহ না কেহ আধুনিক মতের ভৈরব, ভৈরবী কিবা কানড়ার জায় কোমল ঠাঁটে অবশ্যই গীত ও বাদিত হইত। কিন্তু ঐ প্রকার কোমল ঠাঁট প্রাচীন মতের গ্রাম মধ্যে প্রাপ্ত হওয়া যায় না। ইহাতেই নিশ্চয় হইতেছে যে, ঐ প্রকার কোমল ঠাঁট সেকালে অন্য কোন কৌশলে নির্বাহ হইত। সেই জন্ত সন্দেহ হয় যে, অধুনা কোমল সুরযুক্ত রাগ-রাগিণীর যে প্রকার ঠাঁট প্রচলিত আছে, তাহা উহাদের প্রকৃত ঠাঁট নহে।

এক্ষণে দেখিতে হইতেছে যে, প্রাচীন মতে স্বর প্রকরণের মধ্যে এমন কোন কৌশল প্রাপ্ত হওয়া যায় কি না, যদ্বারা স্বাভাবিক গ্রামকে নানা প্রকার ঠাঁটে পরিণত করা বাইতে পারে। উত্তর পাওয়া যায় :—স্বর-গ্রামের মুচ্ছনাই সেই কৌশল। প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থ সকলে রাগ-রাগিণীর যে প্রকার মুচ্ছনা নির্দেশিত আছে, তদ্বারা রাগের ঠাঁট অনেক সময়ে নির্ণয় হয় না, ইহা সত্য বটে; তাহার কতক কারণ গ্রন্থকারদিগের লিখার দোষ; কতক কারণ রাগাদির প্রাচীন মূর্তির পরিবর্তন। মুচ্ছনার সহিত প্রচলিত ভিন্ন ভিন্ন ঠাঁটের বিরূপ স্বর সামঞ্জস্য রহিয়াছে, তাহা নিয়ে

প্রদর্শিত হইতেছে। ইহাতে আধুনিক সংগীতের স্বাভাবিক গ্রামই ব্যবহার হইবে; প্রাচীন কালীয় ষড়্জ ও মধ্যম গ্রাম রাগাদির আধুনিক মূর্তির উপযোগী নহে। পূর্বে ও পরিস্ফুটনে স্বরগ্রামের বিবরণে উক্ত হইয়াছে যে, গ্রামস্বরসমূহের মধ্যস্থিত পূর্ণ ও অর্ধ, এই দুই প্রকার অন্তরের ভিন্ন ভিন্ন ব্যবস্থাপনে, গ্রামের বিভিন্ন অবস্থা হয়; তাহাকেই ঠাট বলে। সেই ঠাট অধুনা কড়ি-কোমল যোগেই নিম্পন্ন হইতেছে। অতএব ঠাট বিভিন্ন হওয়ার মূল কারণ গ্রামের পূর্ণ ও অর্ধান্তরের স্থান-ভেদ। নিম্নে দৃষ্টি হউক* ; যথা :—

১. স-^১র-^২গ+^৩ম-^৪প-^৫ধ-^৬ন+^৭সঃ । { স্বাভাবিক ঠাট ।
সা-যুচ্ছনা ।
২. { স-^১র+^২গো-^৩ম-^৪প-^৫ধ+^৬নো-^৭সঃ ।-সিদ্ধুর ঠাট ।
{ র-^১গ+^২ম-^৩প-^৪ধ-^৫ন+^৬স-^৭রঃ ।-রি-যুচ্ছনা ।
৩. { স+^১রো-^২গো-^৩ম-^৪প+^৫ধো-^৬নো-^৭সঃ ।-ভৈরবীর ঠাট ।
{ গ+^১ম-^২প-^৩ধ-^৪ন+^৫স-^৬র-^৭গঃ ।-গ-যুচ্ছনা ।
৪. { স-^১র-^২গ-^৩মৌ+^৪প-^৫ধ-^৬ন+^৭সঃ ।-ইমনের ঠাট ।
{ ম-^১প-^২ধ-^৩ন+^৪স-^৫র-^৬গ+^৭মঃ ।-ম-যুচ্ছনা ।
৫. { স-^১র-^২গ+^৩ম-^৪প-^৫ধ-^৬নো-^৭সঃ ।-খিঁঝোটার ঠাট ।
{ প-^১ধ-^২ন+^৩স-^৪র-^৫গ+^৬ম-^৭পঃ ।-প-যুচ্ছনা ।
৬. { স-^১র+^২গো-^৩ম-^৪প+^৫ধো-^৬নো-^৭সঃ ।-কানড়ার ঠাট ।
{ ধ-^১ন+^২স-^৩র-^৪গ+^৫ম-^৬প-^৭ধঃ ।-ধ-যুচ্ছনা ।
৭. { স+^১রো-^২গো-^৩ম+^৪পো-^৫ধো-^৬নো-^৭সঃ ।-অপ্রচলিত ।
{ ন+^১স-^২র-^৩গ+^৪ম-^৫প-^৬ধ-^৭নঃ ।-নি-যুচ্ছনা ।

উক্ত নি-মূৰ্ছনা দ্বাবাৰি তোড়িৰ ঠাট ছিল বলিয়া বোধ হইতে পারে ; আধুনিক

* কসি, পূর্ণাঙ্গের সহিত; বোগ-চিহ্ন অর্দ্ধাঙ্গের সহিত। ১২ অঙ্ক সাতটি অঙ্কের সংখ্যা।
স্বাক্ষরে ওকার কোমলের, ও ঈকার কড়ির, সহিত।

কালে তাহা পরিবর্তিত হইয়া থাকিবে। এতদ্ব্যতীত আরও যে কয়েকটা ঠাট বাকী
রহিল, তাহা বিকৃত মূর্ছনা দ্বারা নিম্নরূপ হয়। যথা :—

১. { স+রো+—গ+ম—প+ধো—নো—স' ।—ভৈরবের ঠাট ।
{ গ+ম+—পী+ধ—ন+স—র—গ' ।—বিকৃত গ-মূর্ছনা ।
২. { স+রো+—গ+ম—প+ধো—+ন+স' ।—কালান্ডার ঠাট ।
{ গ+ম+—পী+ধ—ন+স—+রী+গ' ।—বিকৃত গ-মূর্ছনা ।
- { স—র+গো—ম—প+ধো+—ন+স' ।—পিলুর ঠাট ।
{ ধ—ন+স—র—গ+ম+—পী+ধ' ।—বিকৃত ধ-মূর্ছনা ।
৪. { স+রো—গো—+মী+প+ধো—নো—স' ।—দরবারি-তোড়ির ঠাট ।
{ গ+ম—প—+ধী+ন+স—র—গ' ।—বিকৃত গ-মূর্ছনা ।
৫. { স+রো—গো—+মী+প+ধো—+ন+স' ।—মুলতানির ঠাট ।
{ গ+ম—প—+ধী+ন+স—+রী+গ' ।—বিকৃত গ-মূর্ছনা ।

শ্রী, গোবী, পুরবী, পরজ প্রভৃতি রাগাদি বিকৃত সা-মূর্ছনায় নিম্নরূপ হয়, এবং
প্রচলিত ঠাটই উদ্দেশ্যে স্বাভাবিক। মূর্ছনাও তিন জাতি :—ওড়ব, খাড়ব ও
সম্পূর্ণ। হিন্দোল, ভূপালী, বন্দাবনী-সারঙ্গ, প্রভৃতি রাগ ওড়ব সা-মূর্ছনা সম্ভূত।
ললিত, বসন্ত, মেঘ, মারোআ, পুরিয়া প্রভৃতি রাগ খাড়ব সা-মূর্ছনা সম্ভূত।

- { স+—গো—ম—+ধো—নো—স' ।—মালকোশ ঠাট ।
{ গ+—প—ধ—+স—র—গ' ।—ওড়ব গ-মূর্ছনা ।

উল্লিখিত কয়েক প্রকার ঠাটে শত সহস্র প্রকার রাগ-রাগিনীলিখা বাইতে পারে ।*

রাজা পোঁরীন্দ্রমোহন ঠাকুর মহাশয়, বরগ্রামের মধ্যে অর্দ্ধশতাব্দের নানাবিধ স্থানভেদ করিয়া ওড়ব,
খাড়ব ও সম্পূর্ণ, এই তিন আভির সহিত উলটপালট ক্রমে শতাধিক প্রকার ঠাট প্রস্তুত পূর্বক, তাহা হিন্দু
সঙ্গীতের ব্যবহার্য বলিয়া যে পুস্তক প্রকাশ করিয়াছেন, তদ্বারা সাধারণকে আশ্চর্য্যে জড়িত করা হইয়াছে।
এতপ্রকার ঠাটের কোনই অর্থ নাই, এবং তাহা হিন্দু সঙ্গীতে ব্যবহার্য হয় না। যে কয়েক প্রকার ঠাট যথার্থ
ব্যবহার হয় তাহাই পরে প্রদর্শিত হইল।

এই রূপে, রাগাদি লিখিবার জন্য যে নূতন গ্রামের উৎপত্তি স্থির করা যাইতেছে, হিন্দু সংগীতের প্রাচীন মতের সহিত ইহার উত্তম সামঞ্জস্য হয়। মুচ্ছনার যদি কোন কাষিক অর্থ থাকে, তাহা হইলে উহাই তাহার আশ্রয় ব্যবহার বলিয়া বোধ হইতেছে। তবে যদি কেহ মুচ্ছনার অন্য প্রকৃতার্থ আবিষ্কৃত করেন, তাহা হইলেও, প্রাচীন মতের সহিত প্রস্তাবিত উপপত্তির কেবল সামঞ্জস্য মাত্র হইবে না; এবং তাহাতে ঐ উপপত্তিরও কোন হানি হইবে না; তাহার বিচার ক্রমে হইতেছে।

কোমল-গ ও কোমল-নি যুক্ত ঠাটে যে সকল রাগিণী গীত হইতেছে, যেমন সিদ্ধ, কাফী, সাহানা, আড়ানা, ইত্যাদি, স্বাভাবিক গ্রামই তাহাদের প্রকৃত ঠাট, কেবল র-তে তাহারা আরম্ভ ও সমাপ্ত হয়—প্রাচীন মতে যাহাকে গ্রহ ও ন্যাস বলে। গ্রহ ও ন্যাসের এই প্রকার অর্থই যুক্তিসঙ্গত বোধ হয়, নতুবা অন্য কি অর্থ, তাহা বুঝা যায় না। ঐ সকল রাগিণীতেই রি বাদী ও ধ সখাদী; এই রূপে বাদী, সখাদী প্রভৃতিরও অর্থ ও প্রয়োজন উপলব্ধি হয়। রি-এর সহিত ধ-এর মিল রাখার কারণ ঐ সকল রাগিণীতেই ধ কে এক অংশ কড়া করিয়া লইতে হয়, নতুবা উহা রি-এর পূর্ণ সখাদী (পঞ্চম) হয় না। ঐ প্রকার রাগসকলকে রি-মুচ্ছনা অথবা রি-ঠাটের রাগ বলা যাইতে পারে।

অন্যান্য রাগ সঙ্ক্ষেপে ঐরূপ, অর্থাৎ কেহ গ-ঠাটের, কেহ প-ঠাটের, কেহ ধ-ঠাটের রাগ।

ভৈরবী গ-ঠাটের রাগিণী; স্বাভাবিক গ্রামই উহার প্রকৃত ঠাট; গ উহার অংশ, গ্রহ ও ন্যাস; অর্থাৎ উহা উপর নীচে সর্বত্র বিচরণপূর্বক দ-এর উপরে বিশ্রাম লয়, ও সমাপ্ত হয়।

প্রস্তাবিত উপপত্তির বিরুদ্ধে আশু এই এক আপত্তি হইতে পারে যে, কোমল ঠাটের বিকৃত স্বরগুলির সহিত সা-এর যে সঙ্ঘর্ষ জন্মিয়াছে, যে সঙ্ঘর্ষ অনুসারে উহাদিগকে চিনা যাইতেছে, উক্ত অভিনব ঠাটে বিকৃত স্বরবিশিষ্ট রাগাদি গীত ও বাদিত হইলে, ঐ সঙ্ঘর্ষ লোপ পাইয়া তাহারা বেসুরা ও বিরস হইয়া যাইবে। অধুনা যে রীত্যনুসারে তাম্বুরা মিলাইয়া তাহার সহিত গাওয়ার প্রথা প্রচলিত, সেই রূপ সঙ্গতের সহিত উক্ত অভিনব রীতিতে রাগাদি গাইলে, উল্লিখিত সঙ্ঘর্ষের ব্যাঘাত হইয়া রাগ বেসুরা হইতে পারে। কিন্তু ১৩শ পরিচ্ছেদে তাম্বুরার স্বর বাঁধার যে নূতন পদ্ধতির প্রস্তাব করা হইয়াছে, সেই নিয়মে আবদ্ধ তাম্বুরার সঙ্গতে গীতাদি গাইলে, উক্ত রসহীনতার কোন আশঙ্কা থাকে না।

বর্তমান পরিচ্ছেদে রাগাদির যে অভিনব ঠাঁটের প্রস্তাব করা হইতেছে, তাহাতে কেবল গীত ও গতাদি স্বরলিপিবদ্ধ করার পদ্ধতিতেই যে-কিছু বিভিন্নতা হইতেছে ; প্রত্যুত, গাইতে ও শুনিতে সকলেই সমান । এক্ষণে প্রশ্ন হইতে পারে যে, গাইতে ও শুনিতে যদি সকল সমান, তবে এই নূতন পদ্ধতির প্রয়োজন ও উপকার কি ? তাহার উত্তর এই যে, কোন্ পদ্ধতি নূতন, কোন্ পদ্ধতি প্রাচীন, তাহার নিশ্চয় নাই । যে পদ্ধতিকে প্রাচীন মনে করিতেছ, অর্থাৎ ইতিপূর্বে আমার ও অন্যান্য ব্যক্তির প্রণীত সংগীত গদ্যে রাগাদি যে পদ্ধতিতে লিখিত হইয়াছে, সেই পদ্ধতির ঠাঁট প্রাচীন আধাঙ্গিণের সময়ে প্রচলিত থাকার কোন প্রমাণ নাই ; বরং না থাকারই কতক প্রমাণ পাওয়া যায়, তাহা পূর্বে ব্যক্ত হইয়াছে । আর বিশেষ কোন পদ্ধতি প্রাচীন হইলেই বা কি ? আমাদের দেশে বিজ্ঞানের নিয়মে সংগীতের চর্চা হওয়া এখনও আরম্ভ হয় নাই ; তাহার এই সূত্রপাত হইয়াছে মাত্র ; এবং সংগীতের স্তাব্য ব্যাকরণ এই প্রস্তুত হইতেছে । অভ্যর্থন এখন হইতেই বিজ্ঞানানুসারিত পদ্ধতি ব্যবহৃত হওয়া উচিত ; কারণ তাহাই স্বাভাবিক ও সহজ । প্রথমেই ব্যক্ত হইয়াছে যে, প্রথম শিক্ষার্থীদের কড়ি-কোমল সুর বিস্তৃত উচ্চারণ করিতে অতিশয় কঠিন হয় । প্রস্তাবিত ঠাঁটে লিপিবদ্ধ সুর দৃষ্টে শিক্ষার্থীগণ অতি সহজে গাইতে পারে, ইহা সামান্য উপকার নহে । অভ্যর্থন যে পদ্ধতি সর্বাপেক্ষা সহজ, তাহাই স্বাভাবিক ও অবলম্বনীয় । স্বাভাবিক গ্রামের মধ্যে বসতি প্রয়োজনীয় কড়ি-কোমল পাওয়া যায়, তজ্জন্য অন্যত্র যাইবার প্রয়োজন কি ? স্বাভাবিক গ্রাম মধ্যে যে সকল কড়ি-কোমল পাওয়া যায়, তাহাকে বিকৃত সুর বলা যায় না । স্বাভাবিক গ্রাম মধ্যে যে সুর পাওয়া যায় না তাহাই বাস্তবিক, বিকৃত ।

হিন্দুস্থানে স্বরলিপি দেখিয়া গান বাস্তব শিক্ষা করার রীতি না থাকাতে, উল্লিখিত বিষয়ের আলোচনা হয় নাই । অধুনা রাগাদির যে প্রকার ঠাঁট প্রচলিত দৃষ্ট হয়, তাহা সমস্তই বীণকার, রবাবী, সেতারী প্রভৃতি যন্ত্রাদিগের বাদন-প্রথানুসারেই নিরূপিত হইয়াছে । ঐ সকল যন্ত্র এক্ষণে গঠিত নহে যে, যে সুর ইচ্ছা, তথা হইতেই, অর্থাৎ যে-সে সুরকে খরজ করিয়া, রাগাদি বাদন করা যায় ; সেই জন্তই একটি স্থান নির্দিষ্ট হইয়া, তথা হইতেই সকল রাগ উৎপাদিত হওয়ার প্রথা হইয়াছে ; এবং রি-মুচ্ছনা, গ-মুচ্ছনা প্রভৃতি ভিন্ন ভিন্ন সুরের গ্রাম ব্যবহৃত না হইয়া, তাহাদের পরিবর্তে কড়ি কোমলযুক্ত ঠাঁটের উদ্ভব হইয়াছে । সেই হইতেই বোধ হয় রাগাদির প্রাচীন সার্বগম পরিবর্তিত হইয়া গিয়াছে ।

কড়ি-কোমল সুর গায়ক ও বাদকদিগের মধ্যে যে প্রকার অনিশ্চিত ওজনে ব্যবহৃত

হইতেছে, এরূপ অনিশ্চিত অবস্থায় বিকৃত স্বরবিশিষ্ট রাগাদির স্বাভাবিক স্বরজনশক্তি প্রতিপন্ন হইতে পারিত না। তোড়ি, ভৈরবী, প্রভৃতিতে সাতখানি স্বরের মধ্যে চারি খানি বিকৃত হইয়াও, কিছুই অস্বাভাবিক শুনায় না; বরং সাধারণের কেমন শ্রিয়! কিন্তু দরবারি-তোড়ির সব অঙ্গ ভৈরবীর জায় হইয়াও, কেবল কড়ি ম-এর জন্ত অস্বাভাবিক হইয়াছে; ও সেই হেতু সমজ্জ্বার ভিন্ন সাধারণের শ্রিয় হইতে পারে নাই। উক্ত অনিশ্চয়তা ঢাকিবার জন্তই, বিকৃত স্বরের উপর এতাদিক কম্পন ও মিড প্রয়োগেব প্রথা হইয়া পড়িয়াছে। পরন্তু যে প্রকার নূতন ঠাটের প্রস্তাব হইতেছে, তাহাতে প্রত্যেক বিকৃত স্বর নির্দিষ্ট ওজনে দণ্ডায়মান হইতেছে। এই সুবিধা অপ্রয়োজনীয়, কিম্বা সামান্য নহে। এই সকল কারণে প্রস্তাবিত পদ্ধতি সকলাপেক্ষা স্বাভাবিক বলিয়া বিবেচনা হয়।

ভৈরব, কালান্ধা, পিলু, তোড়ি প্রভৃতি রাগাদির যে নূতন ঠাট প্রদর্শিত হইয়াছে, অনেকে তাহা প্রচলিত ঠাটাপেক্ষা কঠিন মনে করিতে পারেন; কিন্তু বাস্তবিক তাহা নহে। এই সকল বিকৃত মুচ্ছনার ঠাট যে অতিশয় কঠিন, তাহার সম্বন্ধ নাই; অনেক অধ্যবসায় ও যত্নে উহা আয়ত্ত হয়; এই জন্তই উহাদের বিকৃত নাম দেওয়া হইয়াছে। সর্বদা শুনা অভ্যাস থাকাতোই, লোকে এই সকল রাগের গান মুখে মুখে অনায়াসে আদায় করিতেছে বটে; কিন্তু কানে না শুনিয়া, কেবল স্বরলিপি দেখিয়া উহাদিগকে অভ্যাস করিতে হইলে, প্রস্তাবিত অভিনব ঠাটই সর্কাপেক্ষা সহজতম বোধ হইবে।

এই পদ্ধতিব লিখন প্রণালীর সহিত সেতারাদি যন্ত্রের কি প্রকার সামঞ্জস্য হইবে, তাহা পর পরিচ্ছেদে প্রকটিত হইতেছে। এই নূতন পদ্ধতির প্রতি সংস্কারাবদ্ধ প্রাচীন শ্রেণীর সংগীত-বেত্তাদিগেব মতামতের জন্ত উৎকণ্ঠিত হইবার প্রয়োজন নাই, কাবণ তাঁহাদের এক পথ দিয়া গমনাগমনের অভ্যাস হইয়া গিয়াছে; তাঁহারা অপরিচিত নূতন পথ কখনই স্বগম দেখিবেন না। যাহাদের এখনও কোন পথ দিয়া যাওয়া আসার অভ্যাস হয় নাই, তাহারা এই উভয় পথ দিয়া গমনাগমন করত যে পথ অধিক সহজ ও তৃপ্তিকর মনে করিবে, তাহাই সর্বসাধারণ্যে গৃহীত হইবে। প্রস্তাবিত পদ্ধতি যদি সর্বসাধারণ্যেব নিকট সমাদৃত হয়, তাহা ভবিষ্যতে তদনুসারে গীতাদি লিপিবদ্ধ করত প্রচার করা যাইবে। আপাতত উদাহরণের জন্ত দুই চারিটি মাত্র গান দেওয়া হইয়াছে; এবং তাহা নূতন ও পুৰাতন দুই পদ্ধতিতেই লিপিবদ্ধ হইবে। যাহার যে পদ্ধতি সহজতর বোধ হইবে, তিনি তাহা দেখিয়া অভ্যাস করিবেন।

১৭শ পরিচ্ছেদ : – ষড়্‌জ-পরিবর্তন, ও ষড়্‌জ-সংক্রমণ ।

যন্ত্রাদির মধ্যে এক স্বর ত্যাগ করিয়া অল্প স্বরকে খরজবৎ গ্রহণ করত, তাহা হইতে গ্রাম উত্থাপন পূর্বক, তাহাতেই গীতাদি সম্পাদন করাকে “খরজ পরিবর্তন” অথবা খরজান্তর করণ কহা যায় । এতদ্দেশে বহু সপ্তকবিশিষ্ট বাস্তব যন্ত্র, ও স্বরলিপি ব্যবহার না থাকাতে, খরজ পরিবর্তনের রীতি প্রচলিত হয় নাই ; এবং সঙ্গীতবেত্তারাও তাহার নিয়ম অবগত নহেন । কিন্তু হিন্দু সঙ্গীতের খরজ পরিবর্তন যে একবারে নাই, তাহা নহে ; গোপন ভাবে আছে । সেতারের গতে কখন কখন খরজ পরিবর্তন হয়, তাহা অনেকেই জ্ঞাত নহেন । ভৈরবী, ষাড়া, পিলু প্রভৃতি রাগিণী অনেক সময়ে খরজ পরিবর্তন হইয়া গীত ও বাদিত হইয়া থাকে ।

খরজ পরিবর্তনের প্রয়োজন ও উপকার অনেক । মনে কর, এসরারের সঙ্গতের সহিত গাইবার ইচ্ছায় স্বর মিলাইয়া দেখা গেল যে, উহার সা-সুরে গান ধরিলে বড় চড়া হয় ; কিন্তু প-সুরে ধরিলে গাইবার যথেষ্ট সুবিধা হয় ; কিম্বা সা-সুরে ধরিলে বড় খাদ হয় ; ম-সুরে ধরিলে সুবিধা হয় । গায়ক সেই সেই সুবিধাকর স্বর খরজবৎ গ্রহণে, তাহাতেই গান ধরিয়া অনায়াসে গাইতে পারিবে ; কিন্তু যন্ত্রীকে সেই প কিম্বা ম হইতে গান ধরিয়া বাজাইতে হইলে, সা-এর গ্রামএ প কিম্বা ম-এর উপর ঞাপন করিতে হইবে । পরন্তু খরজান্তর করণের ফিকির না জানিলে, যন্ত্রী সহসা তাহা করিয়া ঐ রূপ গানের সহিত সঙ্গত করিতে পারেন না । সেই কোশল আর কিছুই নহে ; ৩য় পরিচ্ছেদে বলিয়াছি যে, স্বাভাবিক গ্রামের সাতটি অন্তরের মধ্যে, তৃতীয় ও সপ্তম স্থানীয় অন্তর দুইটি অর্দ্ধস্বর, ৩ বাকী পাঁচটি অন্তর পূর্ণস্বর ; অত্যাচ্ছ স্বরকে খরজ করিয়া, সেই পর্দা হইতে উল্লিখিত অন্তরের নিয়মে অত্যাচ্ছ পর্দাগুলি আবশ্যক-মত সরাইয়া লইলেই, খরজান্তর করা হয় । ইহাতে সমস্ত পর্দা স্থানান্তর করিতে হয় না ; আবশ্যকমত দুই চারি খানা পর্দাকে কড়ি কিম্বা কোমল করিলেই কার্য সিদ্ধ হয় ; তাহা কি রূপ, পরে ব্যক্ত হইতেছে ।

কঠ পর্দা নাই, সকল স্বর হইতেই সহজে গ্রামোচ্চারণ করা যায় ; ইহাতে কঠসঙ্গীতে খরজ পরিবর্তনের প্রয়োজন মনে হইতে পরে । কিন্তু তাহা নহে ; কঠের

সহিত সৰ্গদাই যন্ত্রের সঙ্গত হয় ; এবং গলায় বেরূপ গাওয়া যায়, যন্ত্রেও অবিকল তদ্রূপ বাজাইতে হয় । অতএব স্বরলিপিতে কণ্ঠ সঙ্গীতের সহিত যন্ত্র সঙ্গীতের সামঞ্জস্য রাখার কারণ, গান সকল খরজাস্তর ভেদ করিয়া লিখার বিশেষ প্রয়োজন ; কেননা তাহা হইলে ঐ কণ্ঠ সঙ্গীত দেখিয়া যন্ত্রও গানের সহিত বাজাইতে পারা যায় । ভারতীয় যন্ত্রাদি সেরূপ নহে বলিয়া খরজ পরিবর্তনের সুবিধা হয় না, পূর্বেই বলিলাম ; অতএব এক্ষণে তাহার কার্য, যন্ত্রের তার উচ্চ নীচ করিয়া, বাঁধিয়া নির্বাহ হইতেছে । কিন্তু কি ওজনে গান ধরা উচিত, তাহা গানের স্বরলিপিতে প্রকাশ থাকা নিতান্ত কৰ্তব্য । কণ্ঠের সুবিধার জন্য সাংকেতিক স্বরলিপিতে খরজ পরিবর্তন করিয়া গীতাদি লিখার বিশেষ প্রয়োজন হয়, কেননা ঐ স্বরলিপি কণ্ঠ ও যন্ত্র, দুই-এরই সম্পূর্ণ উপযোগী । সার্গম স্বরলিপিতে সেই রূপ করিয়া লিখার প্রয়োজন হয় না ; কারণ সার্গম স্বরলিপি কেবল কণ্ঠেরই উপযোগী, যন্ত্রের নহে ।

খরজ পরিবর্তনের উপপত্তি অর্থাৎ যুল নিয়ম এই রূপ :—রি-কে খরজ করিলে গ রিখব হইতে পারে, কেননা রি হইতে গ পূর্ণস্বর । কিন্তু ম ঐ খরজের গাঙ্কার হইতে পারে না, কেননা গ হইতে ম অর্দ্ধস্বর ; কিন্তু রিখবহইতে গাঙ্কার পূর্ণস্বর হওয়া উচিত ; অতএব ম-এ আর অর্দ্ধাস্তর যোগ করত উহাকে পূর্ণস্বর করিলে কড়ি-ম হয়; ঐ কড়ি-মই রি-বাড়্জিক গ্রামের গাঙ্কার । প ঐ গ্রামের মধ্যম, কেননা গ হইতে ম-এর স্তায়, কড়ি-ম হইতে প অর্দ্ধস্বর । ধ ঐ গ্রামের পঞ্চম ; ও নি উহার ধৈবত । কিন্তু সা ঐ গ্রামের নিখাদ হইতে পারে না, কেননা নি হইতে সা অর্দ্ধস্বর ; এদিকে ধৈবত হইতে নিখাদ পূর্ণস্বর হওয়া কৰ্তব্য ; অতএব ঐ সা-এ আর অর্দ্ধাস্তর যোগ করত উহাকে পূর্ণস্বর করিলে কড়ি-সা হয়, —ঐ কড়ি-সাই রি-বাড়্জিক গ্রামের নিখাদ ; কড়ি সা হইতে রি অর্দ্ধস্বর, যাহা নিখাদ হইতে উচ্চ খরজের স্তায়া অন্তর । এক্ষণে দেখ, রি-এর খরজে দুইটি কড়ি লাগে, ম ও সা , যথা পার্শ্বে । এই রূপে প্রয়োজন-হুসারে কোন সুরকে অর্দ্ধাস্তর উচ্চ, অর্থাৎ কড়ি, কোন সুরকে অর্দ্ধাস্তর নীচ, অর্থাৎ কোমল, করিয়া খরজাস্তর করিতে হয় । অচল ঠাঁট যুক্ত যন্ত্রে সহজে খরজ পরিবর্তন করা যায় ; কেননা উহাতে বাবতীয় বিকৃত সুরগুলির পর্দা

রি	সা
সী	নি
	/
	সা
	নি-ধ
	ধ-প
	প-ম
মী	গ
	/
	ম
	গ-রি
	রি-সা

উপস্থিত থাকে । অচলস্বারিক গ্রামের সা ব্যতীত অন্যান্য সুরকে খরজ করিয়া, তাহা

হইতে পূর্ণাঙ্গারিক রীতিতে স্বাভাবিক গ্রাম প্রস্তুত করিতে হইলে কোন্ কোন্ সুরের
খরজে কি কি সুর বিকৃত করিয়া লইতে হয়, নিয়ে তাহার তালিকা প্রস্তুত হইতেছে।

স্বাভাবিক সুরের খরজ।

প-খরজে	...	১ কড়ি	...	ম#।
রি	,,	২ কড়ি	...	ম# ও সা#।
ধ	,,	৩ কড়ি	...	ম#, সা ও প#।
গ	,,	৪ কড়ি	...	ম#, সা#, প# ও রি#।
নি	,,	৫ কড়ি	...	ম#, সা#, প#, বি# ও গ#।
ম	,,	১ কোমল	...	নিঃ।

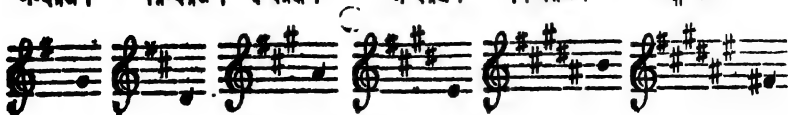
বিকৃত সুরের খরজ।

কোমল-নি খরজে ...	২ কোমল	..	নিচু ও গচ।
,, গ ,, ...	৩ কোমল	...	নিচু, গচ, ও ধচ।
,, ধ ,, ...	৪ কোমল	...	নিচু, গচ, ধচ, ও রিচ।
,, রি ,, ...	৫ কোমল	...	নিচু, গচ, ধচ, রিচ, ও পচ।
,, প ,, ...	৬ কোমল	...	নিচু, গচ, ধচ, বিচ, পচ, ও সাচ।
কড়ি ম খরজে ...	৬ কড়ি	...	ম#, সা#, প#, রি#, ধ# ও গ#।

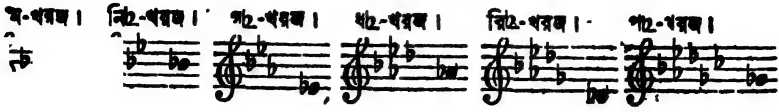
সাংকেতিক খরজলিপিতে মঞ্চের উপর ঐ সকল কড়ি কোন্ স্থলে কি রূপে প্রয়োগ
হয়, তাহা নিয়ে প্রদর্শিত হইতেছে।

খরজ পরিবর্তনের প্রয়োজনীয় কড়ি কোমল চিহ্ন সকল মঞ্চের আদিতে কুঞ্চিকা
ও তালারকের মধ্যস্থলে প্রযুক্ত হইয়া থাকে। ঐ স্থানে স্থাপিত কড়ি কোমল চিহ্নের
এই অর্থ যে, তন্নির্দিষ্ট তাবৎ সুরকে তাহাদের বাবতীয় অষ্টমের সহিত গীতাদির
আদ্যোপান্তে কড়ি বা কোমল করিতে হয়। তখন ঐ সকল কড়ি ও কোমল চিহ্নকে
'খরজ সূচিকা' নামে কহা যায়, অর্থাৎ তদ্বারা গ্রামের কোন্ সুরটি খরজ, তাহার
জ্ঞাপন হয়। বর্ণা:—

প-খরজ। রি-খরজ। ধ-খরজ। গ-খরজ। নি-খরজ। ম# খরজ



কোমল-বোটগ খরজ-বদল ।



উক্ত কোমল-প খরজে সা-এর অর্থ স্বাভাবিক নি, অর্থাৎ উচ্চারণ করিলেই কোমল-সা হয়। এমতাবস্থায় স্বাভাবিক নি ঐ স্থানে না লিখার তাৎপর্য এই :—নি-এর নাম একবার কোমল বলিয়া ব্যবহার হইয়াছে, আবার ঐ নাম ব্যবহার করিলে, একই নাম দুইবার হয়, এদিকে স-এর নাম একবারও ধরা হয় না। ইহা উচিত নহে; গ্রামে সকল সুরেই নাম একবার করিয়া ধরা উচিত। উক্ত কড়ি-ম খরজে কড়ি-গ-এর অর্থ স্বাভাবিক ম, অর্থাৎ ম উচ্চারণ করিলে কড়ি-গ হয়; কারণ গ হইতে ম অর্কস্বর উচ্চ, তন্ময় ম-কে কড়ি-গও বলা যায়। ইহাও উপরের লিখিত কারণে ঐ রূপ লিখার প্রয়োজন হয়।

যে স্থলে মকের অপর স্থানে, কোন পদের মধ্যে, কড়ি কোমল চিহ্ন থাকে, তখান্ন তাহাদিগকে ‘আকস্মিক’ বলা যায়। তদ্বারা কেবল সেই পদের মধ্যগত সুরই বিকৃত করিতে হয়, অন্ত পদের নহে।

খরজ পরিবর্তনের নিয়ম সাংকেতিক স্বরলিপির ব্যবহার্য্য হইলেও হিন্দু সঙ্গীতের বর্তমান অবস্থায় উহার প্রয়োজন অতি অল্প; কারণ আমাদের প্রচলিত বাজ বাদ্যাদিতে সহসা খরজ পরিবর্তন করার সুবিধা নাই। অতএব এক্ষণে স্বরলিপিতে গীতাদি খরজান্তর করিয়া লিখিয়া স্বরলিপি কঠিন করা উচিত বিবেচন, হয় না। যে খবজের ওজনে গান ধরিতে হইবে, এক্ষণে বাজ যন্ত্রের তারাদি সেই ওজনে মিলাইয়া বাঁধা ভিন্ন উপায়ান্তর নাই। পরন্তু ইহাতে সর্বদাই এই অসুবিধা হয় যে, উচ্চ ওজনের খরজে যন্ত্র বাঁধিতে যাইলে, তার ছিঁড়িয়া যায়; আবার খরজ অধিক নিম্ন হইলেও, যন্ত্রের আওয়াজ উপযুক্ত মত না হইয়া ভং ভং করিতে থাকে। এই হেতু একই ওজনের খরজে সকল প্রকার গান গাইতে বাধ্য হইতে হয়; তাহাতে গান বিশেষে উচিত মত রসের আবির্ভাব হয় না। আমাদের সঙ্গীতে এই সকল অসুবিধা যত দিন না মোচন হইবে, তত দিন গায়কের অদৃষ্টে, কল প্রকার গান গাইয়া সহসা জমান ঘটিবে না। এই কারণ বশতই এরূপ ফলের উৎপত্তি হইয়াছে যে, যাহার খেয়াল রূপদ গাওয়া অভ্যাস, তিনি ঠুংরী টপ্পা গাইয়া জমাইতে পারেন না; এবং যাহার ঠুংরী টপ্পা গাওয়া অভ্যাস, তিনি খেয়াল রূপদ গাইয়া জমাইতে পারেন না।

সাংকেতিক স্বরলিপিতে দুই প্রকার নিয়মে গান লিখা যাইতে পারে : এক প্রকার নিয়ম খরজাস্তর করিয়া লিখা ; আর এক প্রকার নিয়ম সা-এর খরজে লিখিয়া, গানের শিরোনামে এই সা-এর ওজন লিখিয়া দেওয়া। আমাদের সঙ্গীতের বর্তমান অবস্থায় এই দ্বিতীয় নিয়মই আপাতত অবলম্বন করা উচিত। তবে বহুদিকে সহজে যে গান খরজাস্তরিত করা যাইতে পারে, যেমন ম ও প-খরজ, তাহা সেই খরজে লিখিলেও হানি নাই। কোন কোন গান যে খরজাস্তর করিয়া লিখিত হইতেছে, সে কেবল উদাহরণের জ্ঞাত। সার্গম স্বরলিপিতে এই সকল খরজ বদলে প্রভেদ বিচার করিবার প্রয়োজন হয় না, তাহা সর্বদাই এক নিয়মে লিখিয়া গানের মাধ্যম খরজের ওজন লিখিয়া দিলেই হয়। ভিন্ন ভিন্ন খরজের ওজন কি রূপে জানা যায়, তাহা ১৩শ পরিচ্ছেদে দেখান হইয়াছে।

পূর্ব পরিচ্ছেদে রাগাদির যে অভিনব ঠাটের প্রস্তাবনা করা হইয়াছে, সেই সকল ঠাটও উক্ত নিয়মামুসারে খরজাস্তরিত করা যায়। পূর্বোক্ত খরজ বদলের তালিকা-মুসারে সা-মুচ্ছ'নার স্বাভাবিক ঠাটকে অনান্যসে ভিন্ন ভিন্ন সুরে খরজাস্তরিত করা যাইবে। রি-মুচ্ছ'নার ঠাটকে সা-এর উপর স্থাপন করিলে, দুইটা কোমলের আবশ্যক হয় ; গহ ও নিহ ; ইহাই সিন্ধু, সাহানা প্রভৃতির প্রচলিত ঠাট। এদিকে খরজ [পরিবর্তনের উক্ত তালিকা দৃষ্টে জানা যায় যে, কোমল-নি-বাড়'জিক গ্রামেও এই দুই কোমলের প্রয়োজন ; অতএব গহ ও নিহ বিশিষ্ট যে ঠাট, তাহার খরজ নিহ

একশ্রে ইহা প্রতিপন্ন হইতেছে যে, সিন্ধু, সাহানা প্রভৃতি রাগিনীসকল প্রচলিত নিয়মের যে-ঠাটে সচরাচর লিখা যায়, তাহা কোমল নি-এর গ্রাম। এই জ্ঞাত এই ঠাটকে স্বাভাবিক বলা হয় না। বাহাতে বিরূত সুর ব্যবহার না হয়। যেমন সা-এর গ্রাম, তাহাকেই স্বাভাবিক ঠাট বলিতে হয়। এই কোমল নি-এর গ্রামকে সা-এর উপর স্থাপন করিলেই স্বাভাবিক গ্রামে পরিবর্তন করা হয়। তাহা হইলে রি-মুচ্ছ'নার ঠাট আইসে। গ-মুচ্ছ'নার ঠাট কোমল ধ-এর খরজে লিখিলে ভৈরবীর প্রচলিত ঠাট হয় ; অতএব ভৈরবীর ঠাটের খরজ কোমল-ধ, অর্থাৎ এই ঠাট কোমল ধ-খরজের গ্রাম ; এই গ্রাম সা-এর খরজে পরিবর্তিত করিলেই গ মুচ্ছ'নার ঠাট পাওয়া যায়। ম-মুচ্ছ'নার ঠাট প-এর খরজে লিখিলে, ইমনের প্রচলিত ঠাট হয়। ধ-মুচ্ছ'নার ঠাট কোমল-গ-এর খরজে লিখিলে সিন্ধু-ভৈরবী, কানাড়া প্রভৃতির প্রচলিত ঠাট হয়, ইত্যাদি।

ষড়্জ-সংক্রমণ, বা ধরজ-ক্ষেত্র ।

প্রত্যেক রাগ একটা সুরকে নায়ক রূপে অবলম্বন করিয়া সম্পাদিত হয় ; সেই সুরকেই ধরজ (ষড়্জ) কহে ; ইহা অন্তান্ত সুরের নেতা, অর্থাৎ তদ্বারা অন্তান্ত সুরের শাসন হয় । অনেক রাগ এমন আছে, যে তাহারা মধ্যে মধ্যে সা-এর ষাড়্জিকতা ত্যাগ করিয়া, অন্যান্য সুরকে ধরজ রূপে আশ্রয় করে ; ও তৎপরে পুনর্ব্বার সা-এর ধরজে প্রত্যাগমন পূর্ব্বক, তাহাতেই সমাপ্ত হয় । এই কার্য্যকে ‘ষড়্জ-সংক্রমণ’ কহা যায় । যেমন ইমন-কল্যাণে কড়ি-ম ষোগে প-এর ধরজে সংক্রমণ হয় ; যথা :—



ইহা প্রথমে সা-এর ধরজে আবদ্ধ হইয়া, অবরোহণে যখন কড়ি-ম ষোগে প-এ গমন করে, যেমন ঐ (ক) চিহ্নিত স্থানে, তখন উহা প-কে ধরজ ভাবে আশ্রয় করে । এই জনাই তথায় কড়ি-ম-এর প্রয়োজন, কাবণ কড়ি-ম তখন নি-এর কার্য্য করে, অর্থাৎ নি-রূপ ধারণ করত, তাহার ধরজে যে প, তাহাকে লক্ষ্য করে, অর্থাৎ কড়ি-ম তখন প-এর ধরজত্বের প্রদর্শক হয় ; উহা না হইলে প-এর ধরজ হয় না । তৎপরে যখন অবরোহণে স্বাভাবিক ম উচ্চারিত হয়, যেমন (খ) চিহ্নিত স্থানে, তখন প-এর ষাড়্জিকতা ত্যাগ করে, এবং পুনরায় সা-এর ধরজত্বকে আশ্রয় করত, তাহাতেই সমাপ্ত হয় ; ঐ স্বাভাবিক ম-বারাই সা-এর ধরজে প্রত্যাগমন বুঝায় । ইমন-কল্যাণে স্বাভাবিক ম ব্যবহার হওয়াতে সা-মুচ্ছন্ন হইয়া প্রকৃত ঠাট । কিন্তু ইমনে ঐ ম নাই, এবং কল্যাণেও ঐ ম নাই ; তখন ইমন-কল্যাণে কোথা হইতে স্বাভাবিক ম আসিল ? এই প্রশ্নের উত্তর দেওয়া কঠিন । কেহ কেহ বলেন যে, বেলাবলীর সহিত ইমন মিশিয়া ইমন-কল্যাণ হইয়াছে, কারণ বেলাবলীকে চি-নর কল্যাণ বলে । সে যাহাই হউক, ঐ বিষয়ের বিচার এই পরিচ্ছেদের কার্য্য নহে । যে বিষয় বলিতেছি : ঐ প্রকার সংক্রমণ বেলাবলী, বেহাগ, গৌরসারঙ্গ, হাখীর, পুরবী, গৌরী প্রভৃতি রাগিণীতে দৃষ্ট হয়, অর্থাৎ ইহারা প্রায়ই প-এর ধরজে সংক্রমিত হইয়া থাকে । কিন্তু কড়ি-ম বিশিষ্ট সকল রাগই

যে প-এর খরজে সংক্রমিত হয়, এমন নহে। ইয়নে স্বাভাবিক ব'না থাকতে, উহা প-খরজে সংক্রমণ হওয়া বলা যায় না; প-ই উহার প্রকৃত খরজ, সেই জন্য উহাকে ম-মূর্ছনার রাগ বলা যায়। অনেক রাগে কড়ি-ম কেবল আকস্মিক রূপে ব্যবহার হয়, যেমন পুরিয়া-ধনশ্রী, পরজ, বসন্ত, ইত্যাদি; প-খরজে ইহাদের সংক্রমণ হওয়া বলা যায় না।

খাখাজ রাগিনী কখন কখন কড়ি-ম যোগে প-এর খরজে সংক্রমিত হয়; যেমন নিম্নলিখিত শোরির টপ্পার; বথা :—

(ক)

: র গম : গ | মম : প.প : ম.প, র : গ ম | প : প.প : ধ.ধ : প.মী | প : ম.ম : প.ম : গ |
তা - লা বে আটি জো - - - - - রে জো

ইহা সা-খরজে আরম্ভ হইয়া, ঐ (ক) চিহ্নিত স্থানে কড়ি-ম সহকারে প-এর খরজকে আশ্রয় করিয়াছে; নতুবা খাখাজে কড়ি-ম ব্যবহার হওয়ার কথা নহে। তৎপরে স্বাভাবিক ম যোগে সা-খরজে প্রত্যাগমমন করিয়াছে। কেহ কেহ বলিতে পারেন যে, ঐ কড়ি-ম ভুল। কিন্তু বাস্তবিক তাহা নয়; বড় বড় গায়ক গায়িকাদিগের মুখে উহা সর্বদা শুনা যায়। অতএব উহা ভুল নহে। ঐ রীতি লখনৌ দরবার হইতে প্রচলিত হয়। ঠুংরী গানে ঐ প্রকার সংক্রমণ সর্বদাই ব্যবহার হইয়া থাকে। খাখাজে যে কোমল-নি ব্যবহার হয়, তৎসহযোগেই উহা ম-এর খরজে সংক্রমিত হইয়া থাকে; বথা :—

(হিন্দী) (ক)

| ম :— | প :—ন | স' : ন : র' | স' : স' | নো : ধ | — : ম |
বা - দী ... দু - ম লো ... মা - কা - - - রে,
ম :— | প : প | পস' : স' : নো | ধ :— | প, র, :— | প : গ |
বা - - - - - বি - - - - - ব - দা :

প্রথমে স্বাভাবিক নি যোগে সা-এর খরজে আরম্ভ করিয়া অবরোহণে ঐ ক চিহ্নিত

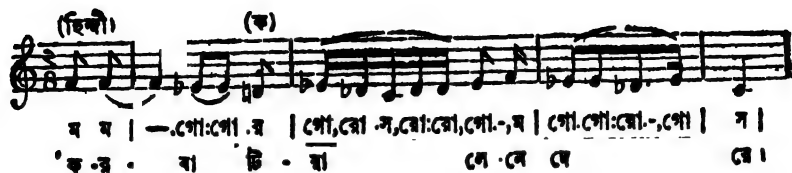
স্বামি কোমল-নি সহকারে ম-খরজের আশ্রয় গ্রহণ করিয়াছে। কেহ হয়ত বলিবেন যে, স্বাভাবিক নি ভুল, উহা কোমলই হইবে। কিন্তু উহা ভুল নহে; হিন্দুস্থানী গায়ক মাঝেই ঐ রূপ গাইয়া থাকেন। খাষাজে স্বাভাবিক নি দেওয়া উচিত নহে।—এরূপ নিজের ইচ্ছামত ব্যাকরণ করিলে চলিবে না; সাধারণের ব্যবহার দেখিতে হইবে। সুরট, দেশ, কামোদ ইত্যাদি, ইহারও ঐ প্রকার দুই নি যোগে ম ও সা-এর খরজে সংক্রমিত হইয়া থাকে। যে সকল রাগে কোমল-নি ব্যবহার হয়, তাহারো যে ঐ নি-কোমল কে ভর করিয়া ম-খরজে সংক্রমিত হয়, ইহার বিশেষ এক প্রমাণ এই যে, নি-কোমল বিশিষ্ট রাগে ম বর্জিত হইতে দেখা যায় না। কিংবাটিতে ওরূপ সংক্রমণ হয় না, ইহা প-মুচ্ছনার রাগিনী, পূর্ব পরিচ্ছেদে তাহা বিবৃত হইয়াছে। ইহাতে গ-এর অতিশয় প্রাবল্য হেতু, কখন কখন এমনও মনে হয় যে, ঐ গ যোগেই উহা ম-এর খরজে সংক্রমিত হয়; কিন্তু খরজ-প্রদর্শক অর্দ্ধান্তর ব্যবহিত নি ব্যতীত সম্পূর্ণ সংক্রমণ হওয়া, সঙ্গত নহে।

সিন্ধু, কাফী, ভীমপলাশি, ইহারো খাষাজের দ্বারা স্বাভাবিক নি যোগে সা খরজে সংক্রমিত হয়। বিশেষতঃ অন্তরাতে ইহা প্রসিদ্ধ; তৎপরে কোমল-নি ব্যবহার দ্বারা সা-এর খরজ ত্যাগ করিয়া অন্ত খরজ অবলম্বন করে। সেই অন্ত খরজ যে ম, ইহা সহসা বলা যায় না। কেননা এই ম-এর নীচে পূর্ণান্তর ব্যবহিত কোমল গাঙ্কার থাকে। কিন্তু আশ্চর্য্য এই যে, ম-এর খরজে পূর্ণ সংক্রমণ হইবার জন্মই যেন ঐ সকল রাগিনীতে স্বাভাবিক গ এক একবার ব্যবহার হইয়া থাকে; ইহাতে উহাদের সৌন্দর্য্য যথেষ্ট বৃদ্ধি হয়। তৃতীয় ভাগে স্মরণপিতে উহাদের গানে ঐ সকল বিষয় স্পষ্টব্য।

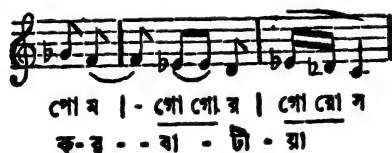
কেদারাতে সা ব্যতীত আরও দুই খরজে সংক্রমণ হয়, ম ও প। প্রথমে গাঙ্কার যোগে ম-এর খরজ আশ্রয় করে, তৎপরে কড়ি-ম যোগে প-এর খরজে সংক্রমিত হয়; অবশেষে স্বাভাবিক ম ও রি যোগে সা-এর খরজে অবসর হইয়া যায়। ইহা গায়ক মাঝেই অগত্যা আছেন।

ইহাতে প্রতিপন্ন হইতেছে যে, রাগাদি ম ও প-এর খরজেই অধিক সংক্রমিত হয়; কেমনা ঐ দুই সুরের সংক্রমণই সহজ ও স্বাভাবিক। এই জন্মই বোধ হয়, সেতারাদি যন্ত্রে কড়ি-ম ও কোমল-নি-এর পৃথক পর্দা থাকার প্রয়োজন ও প্রথা হইয়াছে, নৈলে যথেষ্ট অসুবিধা হইত। তদ্ব্যতীত অন্ত সুরে সংক্রমণ হওয়া তত সহজ সাধ্য নহে।

রাগ বিশেষে অস্তান্ত সুরের খরজে ওসংক্রমণ হইয়া থাকে ; যেমন ভৈরবী
স্বাভাবিক রি বোণে কোমল-গ-এর উপর কখন কখন সংক্রমিত হয় ; যথা :—



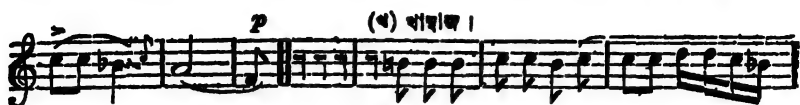
ইহা ম-এ আরম্ভ করিয়া, অবরোহণে ঐ ক চিহ্নিত স্থানে স্বাভাবিক রি বোণে
কোমল গ-কে খরজ রূপে আশ্রয় করিতেছে। ঐ অর্দ্ধান্তর ব্যবহৃত নিম্ন স্বাভাবিক রি
তথায় কোমল গ-এর খরজের প্রদর্শক। উহা স্বভাবত আশনিই উপস্থিত হয় ;
চেষ্টা করিয়া আনিতে হয় না। কেননা মহইতে কোমল-গ পূর্ণ স্বর ; ঐ কোমল গ হইতে
আবার পূর্ণান্তর পর্যন্ত কোমল রি-তে নামিয়া আবার গ-এ আঃহণ করিয়াছে। ইহাতে
সুন্দর বিচিহ্নতা হইয়াছে। গ-মূর্ছনা নামক ভৈরবী প্রস্তাবিত নূতন ঠাটে ঐ সংক্রমণটী
প-এর উপর পড়ে ; ইহাতে দেখা যাইতেছে যে, রাগাদির প-এ সংক্রমিত হওয়ার প্রবৃত্তি
অধিক ; কেননা সা-এর সহিত প-এর মিল অধিক জ্ঞাত, প-ও উহার স্থায় সুবিশ্রামদায়ক
হয়। এতদ্ভিন্ন ভৈরবীতে আর এক প্রকার সংক্রমণ হইয়া থাকে, তাহা অর্দ্ধস্বর উচ্চ,
এমন একটা নূতন সুর দ্বারা প্রবর্তিত হয় ; যথা নিম্নে :—এস্থলে ম এর উপরে অর্দ্ধান্তর
উচ্চ কোমল-প সহকারে ম-এর খরজে সংক্রমণ হইয়াছে। কোমল-প অথবা
কড়ি-ম ভৈরবীতে নূতন ; কিন্তু ঐ স্থানে উহা কোমল-রি-এর রূপধারণ করত, ম-খরজের
প্রদর্শক হইয়াছে ; কেননা কোমল রি ভৈরবীর জীবন ; সেই জন্ত উহা অস্তায় শুনায়



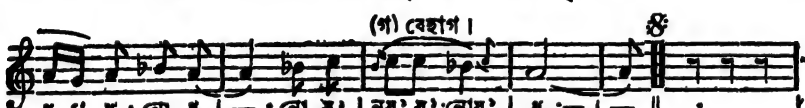
না। অস্তান্ত রাগেও বিশেষ বিশেষ পূর্ণ সুরের উপরে ঐরূপ অর্দ্ধস্বর প্রয়োগ দ্বারা
ভৈরবীর অবতারণা হইয়া থাকে। ঐ প্রকার সংক্রমণ দ্বারা গান বিশেষে প্রায়ই
রাগান্তর প্রতিপাদন হইতে দেখা যায়। তাহার উদাহরণ স্বরূপ নিম্নে একটা অতি
প্রসিদ্ধ উর্দু-ধূরী গান লিপিবদ্ধ হইতেছে :—



স : - : ব | - : ব : - : ব | নো : স : স : নো : ব | প : প : - : ব | প : ব গ : - : ব | ব : ব : নো : স :
জা - নি হা - সে বো - সো ... মৈ নে ... কে - রা ঙ - না কি -



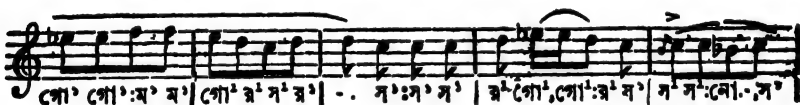
স : স : নো : স : | ব : - : | ব : : : | স : ন : ন : স : স : ন : স : | স : স : স : স : স : নো :
রা ... হৈ উল - কথ - কে ব - হি যার - কে, ...



ব : ' | ব : নো : ব | - : নো : স : | ন : স : স : নো : স : | ব : - : - : : :
- - - হা - সে বো - দি - রা ... হৈ ...



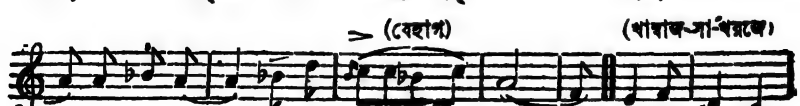
ব : স : স : | র : র : র : র : | র : - : | স : নো : : | গো : - :
হস - দি - বে ক - স - ঙা কে, ...



গো : গো : য : য : | গো : র : স : র : | - : স : স : স : | র : গো : গো : র : স : | স : স : নো : স :
... ... বো - দা হর বে - রা ... দি - রা ...



ব : - : | - : : ব : - : | প : স : গ : স : প : | প : প : স : গ : র : - : প : | র : র : স : নো : ব :
হৈ, উল - কথ - কে ব - হি যার - - - কে, ...

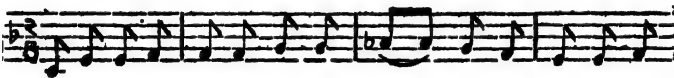


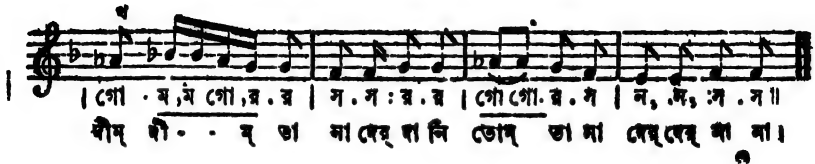
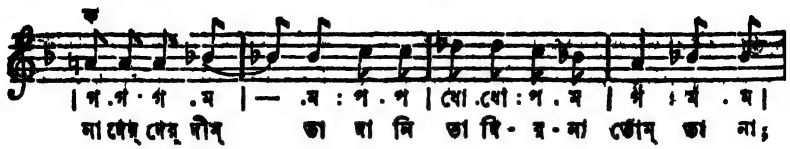
- : ব : নো : ব | - : নো : র : | স : স : নো : - : স : | ব : - : | ব : : : | প : - : ব | র : স :
... জ - হা - সে বো - দি - রা ... হৈ ...

এই গানটিতে তিন রাগের সমাবেশ হইয়াছে। খাখাজ, বেহাগ ও ভৈরবী। প্রথমে সা-এর খরজে খাখাজ আরম্ভ হইয়া (ক) চিহ্নিত স্থানে বেহাগে পরিণত হইয়াছে, কারণ ঐ স্থানের ধ-গুলি বেহাগের গান্ধারের রূপ ধারণ করিয়াছে ; হুতরাং ঐ বেহাগ ম-এর খরজকেই আশ্রয় করিয়া তাহাতেই নিবৃত্ত হইতেছে। তৎপরে (খ) চিহ্নিত স্থানে পুনরায় খাখাজ স্বাভাবিক নি বোলে সা-এ সংক্রমিত হইয়া, (গ) চিহ্নিত স্থানে বেহাগে পরিণত হইয়াছে। অন্তরাতে ভৈরবী অবতীর্ণ হইয়া, (ঘ) চিহ্নিত স্থানে ধ-কে তদীয় পঞ্চমের রূপ দিয়া, কোমল গ সহযোগে রি-এর খরজকে আশ্রয় করিয়াছে ; কারণ তথায় ঐ গ কোমল ভৈরবীর কোমল-রিখব হইয়া দাঁড়াইয়াছে। তৎপরে (চ) চিহ্নিত স্থানে ধ-কে সা-বৎ করিয়া, অরোহণে উচ্চ ম-কে কোমল-ধ এবং স্বাভাবিক গ-কে পঞ্চমে রূপান্তরিত করত, অবরোহণে ঐ ধ খরজে সমাপ্ত হইয়াছে ; শেষে আশ্চর্য্য কৌশলে বেহাগের পঁরে খাখাজের সহিত পুনর্মিলিত হইয়া অবসর হইয়াছে। এইরূপে নূতন নূতন বেশ ধারণ করত, গানটি প্রকৃত বিচিক্রতা লাভ করিয়াছে। হিন্দুস্থানী টপাগায়ক মাত্রেই ঐ প্রকার হরের গান সর্বদা গাইয়া থাকে। ঐ গানটি নানা প্রকার ধরণে ও ভঙ্গীতে গীত হয় ; তন্মধ্যে একটি ধরণ উপরে লিপিবদ্ধ হইল।

লখনৌই কায়দার ঠুংরী গানে ঐ প্রকার সংক্রমণ ও রাগান্তর সর্বদা হইয়া থাকে। কালারভেরা হিংসাবশতঃ উহা আসলে দেখিতে পারেন না ; ১০ম পরিচ্ছেদে ঠুংরী গানের প্রস্তাবে ঐ বিষয় ব্যক্ত হইয়াছে। সম্প্রতি আমার ঠুংরীগানের সংগ্রহ অতিশয় অল্প ; নতুবা রাগান্তর হওয়ার আরও দুই এক প্রকার উদাহরণ দিতে পারিলে ভাল হইত।

পিলু রাগিণী স্বাভাবিক গ বোলে ম-এর খরজে সংক্রমিত হয় ; যথা :—





উক্ত ক চিহ্নিত স্থানে স্বাভাবিক গ-এর সাহায্যে ম-এর খরজ অবলম্বন করিয়াছে; তথা হইতে তেন পিলু আবার নূতন করিয়া আরম্ভ হইতেছে, কারণ ঐ ম-খরজের কোমল গান্ধার যে কোমল-ধ, তাহা পূর্বে হইতেই তথায় বর্তমান। সেইজন্য ম-এর খরজে সংক্রমণ করিতে পিলুব প্রবৃত্তি প্রবল ও স্বাভাবিক। তৎপরে আবার কোমল-গ যোগে সা-এর খরজে প্রত্যাবৃত্ত হয়; যেমন উক্ত (খ) চিহ্নিত স্থানে। বারম্বার স্বাভাবিক গ যোগে ম-এর খরজে সংক্রমিত হইয়া থাকে।

অনেক রাগ এমন আছে, তাহাদের কড়ি-কোমলের কোন অর্থ পাওয়া যায় না :— যেমন বসন্ত, মারোয়া, পুরিয়া, জয়েৎ প্রভৃতিতে কড়ি-ম ও কোমল-রি; বরবারী তোড়ি, মুলতানি, হিন্দোল প্রভৃতিতে কড়ি-ম ইত্যাদি। এই সকল রাগ সেইজন্য আদ্য করণ ও অভিশর কঠিন।

কোমল-নি ও কোমল-গ বিশিষ্ট রাগ সমূহের পক্ষে সা-এর গ্রাম কখনই স্বাভাবিক নহে; কিন্তু উহার সর্বদা সা-এর গ্রামেই গীত ও বাদিত হওয়াতে সা-এর খরজকে আশ্রয় না করিয়া থাকিতে পারে না। এই জন্য অন্তরাতে ঐ প্রকার সমস্ত রাগই স্বাভাবিক নি-যোগে সা-এর খরজে সংক্রমিত হয়। পূর্বে পরিচ্ছেদে রাগাদির যে অভিনব ঠাঁটের প্রস্তাব করা গিয়াছে, তাহাতে যে স্বর যে রাগের ঠাঁট, অন্তরাতে সে সকল রাগই উক্ত নিয়ম বশতঃ সেই স্বরে সংক্রমিত হইয়া থাকে : যেমন রি-ঠাঁটের রাগ অন্তরাতে কড়ি সা যোগে রি-এর খরজে সংক্রমিত হয়। গ ঠাঁটের রাগ অন্তরাতে কড়ি-রি যোগে গ-এ; প-ঠাঁটের রাগ কড়ি-ম যোগে প-এ; ধ-ঠাঁটের রাগ কড়ি-প যোগে ধ-এ, এই প্রকার করিয়া, সংক্রমিত হইয়া থাকে।

একণে বোধ হয় ভরসা করা বাইতে পারে যে, বড় সংক্রমণের তাৎপর্য ও প্রণালী সঙ্গীত সূত্রেণী পাঠকবৃন্দ কতক বুঝিতে পারিবেন। সংক্রমণই গানের বিচিত্রতা

স্বর্জনের সর্ব প্রেষ্ঠ উপায় ; তদ্বারা ভাবার্থের পরিবর্তন হইয়া নূতন নূতন রঙ্গের আবির্ভাব হইয়া থাকে। যেমন ‘ভাল-কেন’, ‘রান-কেন’, ‘ডেমনি সংক্রমণকে ‘খরজ-কেন’ বলা যায়। আধুনিক হিন্দুস্থানী ও বাঙালী সঙ্গীতবিদগণ সংক্রমণ প্রণালীকিছুই অবগত নহেন ; কেমনা তাঁহাদের সঙ্গীতালোচনা সমস্তই মৌখিক ; হুতরাং কিং কি হইতেছে, তাহার দিকে তাঁহাদের মন নাই। প্রত্যুত সংক্রমণের মর্ম্য় জ্ঞয়জন করিতে, স্বরের সমূহ অস্থাবনের প্রয়োজন। কিন্তু অজাত রূপে গানের মধ্যে সংক্রমণ সর্ব্বদাই ব্যবহার হইতেছে। উহা উন্নতাবস্থা সঙ্গীতের প্রধান অঙ্গ। অন্যভাবে নাট্য সঙ্গীতের প্রাচুর্য্য হইতে থাকিলে, তৎসহিত সংক্রমণের প্রণালীও পরিষ্কৃত ও উন্নত হইবে।

-----:o:-----

প্রথম ভাগ সমাপ্ত।

অনু-সংশোধন : ৩২ পৃষ্ঠার দশম পঙক্তিতে উল্লিখিত

‘১৪ পৃষ্ঠার’ স্থলে ‘২৩ পৃষ্ঠার’ হইবে।

নির্ধাৰ

অ	
অংশ	৩০
অচল ঠাট	৩৮, ১৩২
অচলস্বামিক ণাম	৩৮
অহুবাৰী	৮৬, ১৩৩
অহুগোম	২৬
অন্তর	২৮-৩১
অন্তরা	৩৩-৩৫
অপেরা	১১৭
অবরোধ	২৬
অৰ্ধস্বর	২৩
অষ্টম	২৬
আ	
আওকা	১৭১
আকস্মিক	২৩৫
আড়	১৮৮
আড়া	১৮৫
আভোগ	৩৪
আরোধ	২৬
আলাপ	২২-২৩
আপ	৫৩-৫৭
আহারী	৩৪
ই	
ইচ্ছাবত	২২১
ঈ	
ঈবৎকৃত	২২১
উ	
উদার	২৫, ৩৩
উপেজ	১০৬
ও	
ওজন	২৫, ৩৩
ঔ	
ঔকন	৭৩, ১৩৫

ক	
কড়ি	৩৬-৪৪
কৰ্ণস্বর	১৫-২৪
কৰ্ণকৌমুদী	২৬, ২০১
কমা	৪৪
কম্পন	৫৭-৫৮
কলি	৩৩, ৩৫, ৩৭
কণ্ডল কোল্‌বানী	৩৫, ১০২
কালার্বৎ	৩৬
কাবাল	৩৩
কুটিকা	৩৩
কোমল	৩৬, ৪৪
কোয়াগ	৩৩
কোলন	৪৪
কৌশিক	৪৫
খ	
খরজ	২৫, ২৮, ২৩৭
খরজ পরিবর্তন	২৩২
খরজ কেন	২৩৭
খরজ হুটিকা	২৩৪
খাড়াব	৭১, ১৩৫
খেরাল	৩৭-৩৩
গ	
গজল	১০৪
গণ	১৭১
গত	৫৪, ৩৩
গবক	৫৩, ৫৭, ১৪১
গাজপিত	১২৪
গান	১৫৩-৬২
গাভার	১২৫
গিটিকারী	৫৩, ৫৮
গীত	১৫১

গীতিনাট্য	১১৭
গুরু	৪৪
গুণনস্ব	১০২
গ্রহিষ্মর	৮৪, ১৩৭
গ্রাম	২৮-৩২, ১২৭
গ্রাম্য গীত	১০৫
গ্রীক স্বরগ্রাম	১৩৪

ঘটিট ৫৬

চ

চতুরঙ্গ	১০২
চতুর্মাঙ্গিক	১৭১, ১৮১, ১৮৩-২৩
চতুস্তাল	১৪৮
চরণ	১৭২, ১৭৬
চিহ্নাৎ	১৮২
চৌদুন	২১৮

ছ

ছন্দ	১৬২-৬৭
ছন্দ	৪৬, ৪৭, ১৬২

জ

জঙ্গলা	১০৪, ১১৮
জান	৪৩
জোজারী	১২

ট

টালী	২২
টাকী বর্গ	২৬

ঠাঃ ১৮৬, ১২২, ২১৮

ঠাট ৩৪, ১৬৮-৮৪

ঠুরী ১৪৬, ২৪২

ঠকা ১৭৪

ড

ডান	১০৫, ১৩৬
ডানসেন	২৬
ডাঘুরা	১৬, ১৫৪
ডায় বা ডায়	২৫, ৩৪, ৩৫
ডাল	১৪৭, ১৬২, ১৬৮
ডালি	১৬৮, ১৭২
ডালার	১৭৫
ডালের গ্রহ	১৫০, ২১৪
ডীত্র	৩৬
ডুক	২৫, ২৭
ডেতাল	১৮৩
ডেলানা	১০২
ডেহাই	১৮০, ২০০
ডৌধ্যাজিক	১২৪
ডিকৌশিক	৪৫
ডিপুটাল	১৪৮, ২০৭
ড্রিট	১০২
ড্রিমাজিক	১৭১

ডম	২১
ডায়রা	১২৩
ডুন	১৮৬, ২১৮
ড্রুত	১৪৮, ২১৮
ডিকৌশিক	৪৫

ধ

ধুরা	২৪
ধ্রুপদ	২৫, ১৫৩
ধ্রুবক	১৫২

ন

নাকী	২৪
নাকীসংগীত	১১৭
নাল	১৭৮
নালস্বর	৮৪, ২২২

প	
পটতাল	১৮৫
পদ	১৬৮
পন্ন	১৮০
পর্দা	৩০, ৩৮
পাখোজাজ	২৫, ২০০
পিয়ানোফোর্টে	২০, ২২, ৪১, ১৫০
পুংকণ্ঠ	৩২, ৩৪
পূর্ণস্বর	২২
পূর্ণস্বরিক গ্রাম	২২
পোনকুক্তি	২৫, ১৮১
প্রবন্ধ	২৫
প্রবল	৫২, ২২১
প্রসন্ন	৫২, ১৬২ ১৬২, ১৭৮
প্লুত	১৫০

ফ	
ফাঁক	১৭২, ১৮৩
ফের	২৩৭-৪৪

ব	
বংশী	২০, ১৫৬
বজ্জিত	৭৪, ৭২-৮৩
বহুমিল	৪১, ১৬১
বাকতন্ত	১৬, ১৭, ২১
বার্থজাই	১৬, ১৭
বাদী	৮৬, ১৩৭
বানী	২৬
বাঁট	১০৬, ২১৪
বিকৃত	৩৬, ১৩০
বিবাদী	১৩৭
বিরতি	১৮০
বিরাম	৪৬
বিলম্বিত	২১৮
বিলোম	২৬
বিশদ	৪৫

বিষয়	১৫০, ২১৭
বিষয়পদী	২০০
বুদ্ধি	৫২
বৃহৎগ্রাম	৩১
বেয়ালা	২২ ২৪, ১৬০
বোল	১৭৫
বোল-বাণী	১০৭
ব্রহ্মতাল	২১২

ভ	
ভবুতকা	১০৪, ১২৩
ভূমিকা	৫২

ম	
মঞ্চ	৩৩
মণ্ডল	৫৪
মধ্য	২২, ৩৪, ২১৮
মধ্যম	২৫, ১২২
মঙ্গ	২৫, ৩৪
মাত্রা	৪৪, ১৪৮, ১৬৩, ১৭১
মাত্রাগণ	১৭১
মাত্রাবৃত্ত	১৭২
মাত্রামান যন্ত্র	২২১
মার্গ সঙ্গীত	১২৪
মিড	৪১, ৫৩, ৫৫
মুখভঙ্গী	২৩
মুদারা	২৫, ৩৫, ১২৬
মুদ্রাদোষ	২২-২৩
মুচ্ছ'না	৫২, ১৩৩, ২২৬-২২
মুদ্রা	২০০, ২০৭
মুহ	৫২
মেচক	৪৫-৪২, ২১৮

য	
যতি	১৭৬
যত্‌বা যতিভাল	২০৩
যাত্রা	১০৮
যুগলবন্ধ	১০৩
যোগাংশ	১৫৮
যোজক	৪৬

র	
রস	১০২-২০, ২২০
রাগ	৩০, ৬০-২২, ১৪১-৪৭
রাগমালা	২৫, ১০৩
রাগিনী	৬০-২২, ১৪১-৪৭

ল	
লঘু	৪৪, ১৪৮
লর	১৬২, ১৭৩, ২১৮-২১
‘লয়ে’	২২১
লারিংস	১৭
লাস্ত	১৪৭

শ	
শরভলীলক	২০১-০৩
শুধ	৭২
শোয়ী	১০০
শ্রুতি	৩১, ৪০, ৪১, ১২৭
শালমালা	১৫-১৭
শ্রিষ্ট	১৪০

ষ	
	২৮, ৩০, ১২৫
ষড়্‌জ সংক্রমণ	৪১, ২৩৭
ষাড়বী	১৩৫

সংকীর্ণ	৭২
সংস্তাস	২৭৮

সকারী	২৩
সপ্তক	২৫, ১২৬
সমপ্রকৃতিক	২৫
সম বা সম্ ১৫০, ১৮০, ১৮৩, ২১৬	
সবাদী	১৩৭, ২২২
সম্পূর্ণ	৭৩, ১৩৫
সাংকেতিক	৩২
সারঙ্গী	৫৫, ৫৬, ৫৭, ১৫২
সারগম	১০২
সালঙ্ক	৭২
স্বর	২৫
স্বর-শলাকা	১৫৫, ২২৪
সিকিস্বর	৪০, ৪১
সেতার	২২, ৩৮, ৮৭
সোমেশ্বর	৬৩, ৮৬, ২০, ১৭৬
স্রীকণ্ঠ	৩২, ৩৪, ১৫৬
স্বীতন	৫২
স্বর	২৪, ১২৪
স্বরগ্রাম	২৭, ১২৭
স্বর বিস্তার	৬০, ৮৭-৮৯
স্বরভঙ্গ	১৬
স্বরলিপি	৩২
স্বর সাধন	৩২, ১০৭
স্বাভাবিক	৩৬

হ	
হলকতান	১০৬
হসম্ভ	১৭২
হার্মনি	৪১, ১৪০
হার্মোনিয়ম্	১৮, ২০, ৪১, ১৫২
হোরি	১০২

ক	
কৃতগ্রাম	৩০, ৩১